

# G A Z E T T E *DES* BEAUX-ARTS

*JANVIER-JUIN 1950*



FRANÇOISE HENRY : LES DÉBUTS DE LA MINIATURE IRLANDAISE.  
¶ GISELA M. A. RICHTER : RECENT DISCOVERIES IN CLASSICAL  
SCULPTURE. ¶ ANDRÉ DE HEVESY : LE PREMIER GARDE DES PEINTURES  
DU ROI DE FRANCE. ¶ RICHARD OFFNER : GUIDO DA SIENA AND  
A.D. 1221. ¶ RENÉ GILBERT : A PROPOS DU STYLE DU GRECO. ¶ R. VAN  
LUTTERVELT : REMBRANDT'S PALLAS ATHENE IN THE GULBENKIAN  
COLLECTION. ¶ ANDRÉ GRABAR : LES FRESQUES DE CASTELSEPRIO.  
¶ COLETTE LAMY-LASSALLE : LA PREMIÈRE MONOGRAPHIE DE  
CASTELSEPRIO. ¶ ÉDOUARD MICHEL : UN DESSIN INÉDIT DE PIERRE  
BRUEGEL LE VIEUX (DESSINS DE MAÎTRES). ¶ OTTO BENESCH : TWO  
DRAWINGS DEDICATED TO MADAME DE POMPADOUR (NOTES ON  
DRAWINGS). ¶ JACOB HESS : THE CHRONOLOGY OF THE SALA  
DI COSTANTINO, REPLY. ¶ BIBLIOGRAPHY.

**GEORGES WILDENSTEIN, Directeur**  
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par **CHARLES BLANC**  
19 EAST 64 STREET — NEW YORK



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;  
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;  
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;  
ALFRED H. BARR JR., Director of Research, Museum of Modern Art, New York;  
BERNARD BERENSON;  
THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;  
J. PUIG I CADAFAALCH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;  
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;  
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;  
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;  
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;  
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;  
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;  
EMILE DACIER, Inspecteur général hon. des Bibliothèques et des Archives de France;  
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;  
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;  
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;  
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;  
MAX J. FRIEDLÄNDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;  
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;  
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;  
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;  
GUSTAV GLÜCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;  
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;  
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;  
SIR ERIC MAC LAGAN, Former Director of the Victoria and Albert Museum, London;  
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;  
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;  
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;  
C. R. MORLEY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;  
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;  
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;  
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;  
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;  
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;  
M. ROSTOVITZEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;  
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;  
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;  
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;  
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;  
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
ERIC WETTERGREN, Superintendent of the National Museum, Stockholm;  
SIR ROBERT WITT, President of the National Art Collections' Fund, London.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;  
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;  
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

GAZETTE  
DES  
BEAUX-ARTS

QUATRE-VINGT-DOUZIÈME ANNÉE  
VI<sup>e</sup> PÉRIODE—TOME TRENTE-SEPT

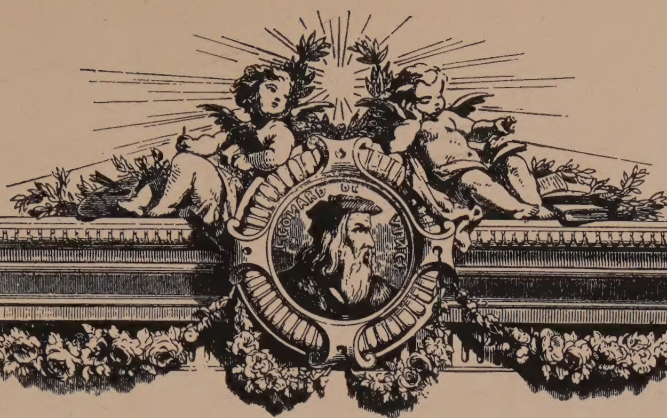
---

NINETY-SECOND YEAR—SIXTH SERIES  
VOLUME THIRTY-SEVEN









GAZETTE  
DES  
BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

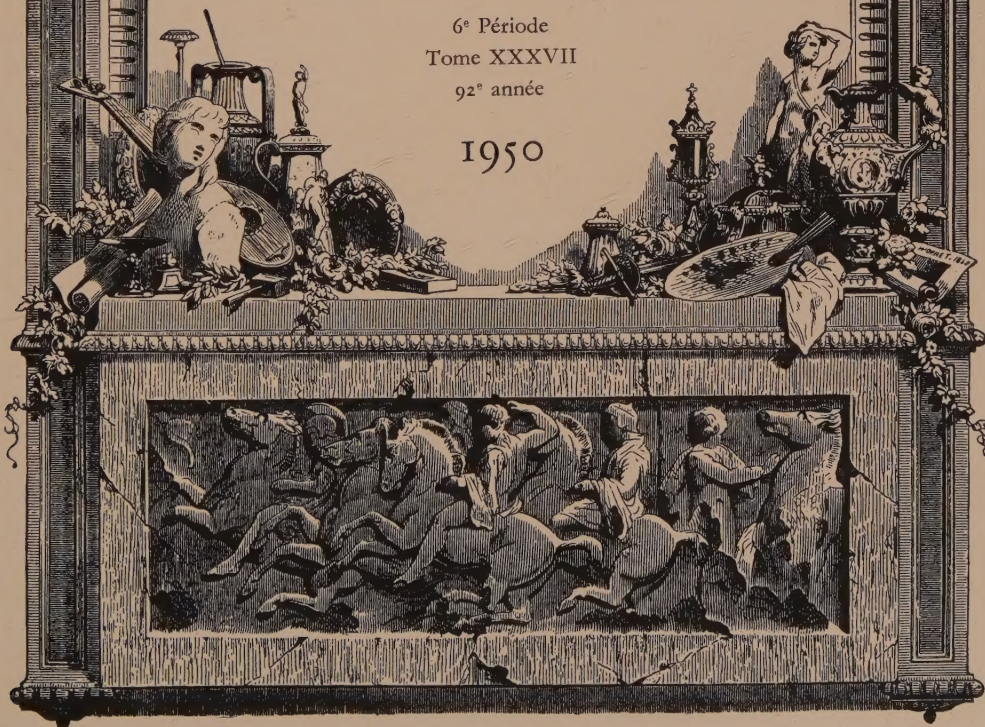
*Dirigée par Georges Wildenstein*

PARIS  
140, Faubourg  
Saint-Honoré

NEW YORK  
N. Y. 21  
19 East 64 Street

6<sup>e</sup> Période  
Tome XXXVII  
92<sup>e</sup> année

1950







1127-25

# LES DÉBUTS DE LA MINIATURE IRLANDAISE

**L**ES débuts de la miniature irlandaise sont extrêmement obscurs. Jusqu'à ces derniers temps, on admettait, presque sans discussion, que le plus ancien des manuscrits décorés dans le style irlandais qui nous soient parvenus était le Livre de Durrow, qui date de la seconde moitié du VII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Récemment, M. Masai<sup>2</sup> a même contesté que ce style appartint vraiment à l'Irlande, et, affirmant un peu hâtivement qu'il n'avait aucune racine en Irlande, l'a transféré à la Northumbrie. Il est inutile de reprendre dès maintenant la discussion de cet aspect du problème, puisque le but même de cet article est de montrer qu'il a existé une enluminure irlandaise antérieure au Livre de Durrow qui, dans une certaine mesure, le prépare et l'annonce, et que l'on peut en reconstituer quelques caractères, non seulement grâce aux manuscrits étudiés récemment par M. Nordenfalk,<sup>3</sup> mais aussi grâce à des manuscrits d'écriture irlandaise ou semi-irlandaise exécutés au VII<sup>e</sup> siècle dans le monastère de Bobbio fondé en 614 au sud de Milan par le moine irlandais saint Colomban.

La bibliothèque de Bobbio, maintenant dispersée, mais dont les principaux manuscrits ont passé à l'Ambrosienne de Milan ou à la Vaticane, nous est bien connue par des catalogues dont le plus ancien semble remonter au X<sup>e</sup> ou au XI<sup>e</sup> siècle; un grand nombre de ses manuscrits portent d'ailleurs l'ex-libris : *liber scti columbani de bobio*.

1. N'ayant pas eu l'occasion d'examiner à cette époque les manuscrits de Bobbio, j'ai commis moi-même cette erreur (voir : F. HENRY, *Irish Art in the Early Christian Period*, Londres, 1940, p. 35).

2. F. MASAI, *Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise*, Bruxelles, 1947. J'ai formulé mes principales objections à la théorie de M. MASAI dans un article paru dans "Studies", en septembre 1948, et n'y reviendrai qu'incidemment.

3. CARL NORDENFALK, *Before the Book of Durrow*, "Acta Archaeologica", Vol. XVIII (1947), pp. 141 sqq.



Il est donc relativement facile de grouper ce qui subsiste de l'énorme collection de manuscrits qu'avaient réuni les moines du célèbre monastère. Quelques-uns ne diffèrent guère, comme écriture et comme décoration, des manuscrits des autres scriptoria italiens, mais le plus grand nombre portent des traces plus ou moins évidentes des contacts avec l'Irlande qui semblent s'être continués bien après l'époque de la fondation du monastère. Nous n'avons l'intention d'en examiner en détail que quelques-uns, qui remontent au VII<sup>e</sup> siècle, et dont la décoration est particulièrement remarquable.

Que la décoration de ces manuscrits, fragmentaire et souvent à demi effacée, n'ait pas jusqu'ici attiré l'attention qu'elle méritait, peut s'expliquer par deux raisons. D'une part, comme M. Nordenfalk le remarque excellemment, « nous nous sommes, semble-t-il, trop laissés aller à croire que, dans sa publication fondamentale, *Die vorkarolingische Miniaturen*, E. Zimmermann avait utilisé intégralement tous les documents survivants de la miniature de l'époque qu'il étudiait. Depuis que E. A. Lowe a commencé la publication d'un inventaire infiniment plus complet des manuscrits latins antérieurs à 800, il est devenu évident aux yeux de tous les archéologues qu'il y a plusieurs lacunes dans ce recueil <sup>4</sup> ». D'autre part, les travaux de Lowe sur le scriptorium de Bobbio <sup>5</sup> et les très intéressantes remarques complémentaires formulées par M. Bieler dans le compte rendu du livre de Masai qu'il a donné à « *Speculum* <sup>6</sup> » fournissent maintenant des données paléographiques suffisantes pour que les traits principaux, de même que la date d'un groupe ancien de manuscrits de Bobbio de caractère fortement irlandais, puissent être fixés avec quelque précision.

Ils représentent une phase particulièrement intéressante de l'évolution de l'art irlandais, non seulement à cause de leur date précoce (certains peuvent être attribués au début du VII<sup>e</sup> siècle), mais encore parce que le monastère de Bobbio, fondé par un Irlandais et resté manifestement en rapports constants avec l'Irlande jusqu'au VII<sup>e</sup> siècle au moins, n'a pas eu, à notre connaissance, de contacts suivis avec l'Angleterre <sup>7</sup>. Si nous pouvons déterminer, dans ces manuscrits, des éléments de décoration qui annoncent le style insulaire, nous pourrions être à peu près sûrs qu'ils sont irlandais et non anglais, et si ces éléments, comme nous essaierons de le montrer, ont des rapports avec la décoration du Livre de Durrow, le caractère irlandais de ce dernier s'en trouvera confirmé.

## LES MANUSCRITS ANCIENS DE BOBBIO

Lowe a établi plusieurs groupes de manuscrits de Bobbio qui remontent au début du VII<sup>e</sup> siècle. Deux de ces groupes sont particulièrement intéressants pour l'étude de la miniature irlandaise. L'un consiste en une série de manuscrits écrits en semi-onciale

4. NORDENFALK, *Op. cit.*, p. 146.

5. E. A. LOWE, *Codices Latini Antiquiores*, Vol. IV, pp. XX sqq.

6. Juillet 1948, pp. 495 sqq.

7. Alors qu'il y a des gloses en irlandais dans les manuscrits de Bobbio, il n'y en a pas en anglo-saxon, et les noms de personnages insulaires associés avec Bobbio semblent tous irlandais.



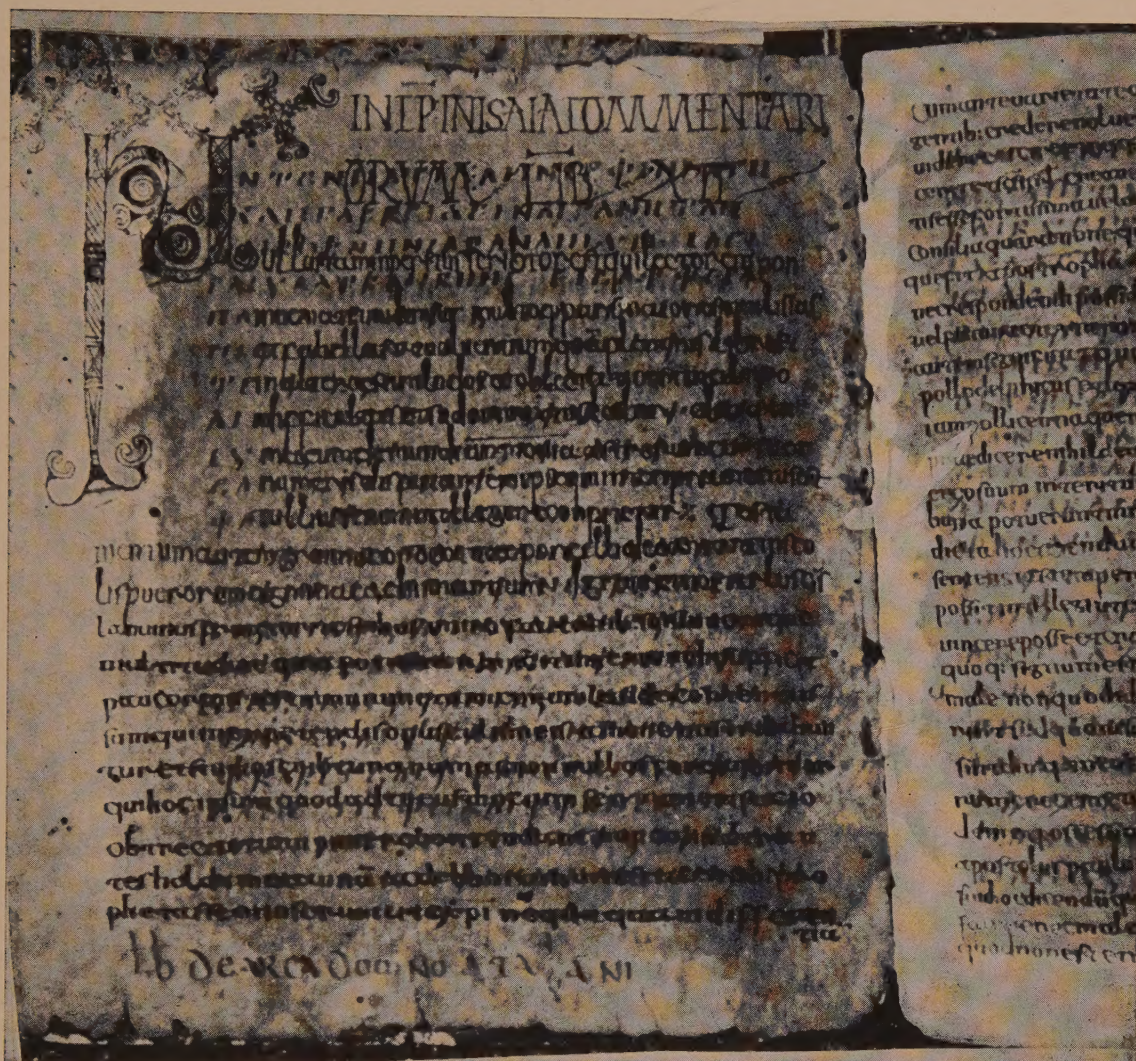


FIG. 1. — Codex Ambr. S.45.sup., p. 2. — Photo. F. H.

mais avec soit des traces d'influence irlandaise dans l'écriture, soit des passages écrits en caractères irlandais. L'autre est formé par des manuscrits écrits en caractères irlandais.

La date du premier groupe est établie par l'un d'eux, le Codex Ambr. S.45.sup., qu'une inscription de sa page 2 (fig. 1) indique comme ayant appartenu à Atalanus, le successeur immédiat de saint Colomban, qui fut abbé de Bobbio de 615 à 622. Les manuscrits d'écriture irlandaise sont datés par les caractères archaïques de leur paléographie et, dans certains cas, de leur texte.

Nous allons examiner un à un ceux de ces manuscrits qui ont une décoration, même élémentaire.



**Codex Ambr. S. 45. sup.** (Lowe, III, 365). Ce manuscrit est un palimpseste, comme beaucoup des manuscrits anciens de Bobbio, le texte des Commentaires de saint Jérôme sur Esaïe ayant remplacé celui de la Bible gothique d'Ulphilas. Les Commentaires de saint Jérôme sont écrits en un type de semi-onciale qui montre, ici et là, quelques traces d'influence irlandaise; la page 44 est en caractères irlandais. Les colophons sont écrits en majuscules parfois agrémentées de petits crochets terminaux et rehaussées de rouge et de jaune. Une inscription, au bas de la seconde page, *LB DE ARCA DOMNO ATALANI*, donne la date du manuscrit (615-622) et le rattache aux années qui ont suivi immédiatement la mort de saint Colomban. Du moins, Lowe accepte le fait sans le discuter. Il mérite examen. L'inscription est d'une encre différente de celle employée dans le corps du manuscrit, mais identique à celle employée en haut de la page 1 dans les quelques lignes qui décrivent le contenu du manuscrit et dans quelques sous-titres ajoutés ici et là. Tous ces textes sont écrits en caractères assez gauches, d'aspect nettement archaïque; il est probable qu'ils sont postérieurs à la rédaction du manuscrit, mais de bien peu sans doute. En tout cas, l'ascription du manuscrit à la bibliothèque d'Atalanus a toutes chances d'être exacte, car un faussaire n'aurait pas résisté à la tentation de l'attribuer à saint Colomban et non à son très obscur successeur.

Le manuscrit ayant été soumis à l'action de réactifs destinés à faire reparaître le texte d'Ulphilas, la décoration s'est trouvée fortement abîmée. Elle consiste en une grande majuscule, page 2 (fig. 1), et en un grand nombre de petites lettres ornementées rehaussées de rouge et de jaune ou simplement dessinées en noir avec superposition de points rouges (fig. 2). Ces lettres sont, pour la plupart, d'un dessin très simple, leur haste est souvent remplie par une torsade et les extrémités se terminent fréquemment par des crochets ou de petites spirales. Dans un "Q" de la page 3 ainsi que dans la grande majuscule de la page 2 on trouve le poisson si commun dans les manuscrits italiens de l'époque (fig. 20).

Cette grande majuscule (fig. 16) est la partie la plus intéressante de la décoration du manuscrit. Elle a perdu les rehauts de couleur qu'elle avait sans doute à l'origine, et il ne subsiste plus que le dessin en traits noirs, mais parfaitement clair. Des groupes de trois points rouges, aux trois quarts effacés, se devinent cependant encore aux alentours de la lettre. Elle occupe à peu près la moitié de la hauteur de la page, en face de l'*Incipit* du chapitre écrit en grandes majuscules non ornées. Les hastes de l'"N" sont décorées de hachures et d'X séparés par des lignes horizontales. L'extrémité inférieure de la première se divise en deux lignes courbes qui se terminent chacune par de doubles crochets en C. La seconde a une terminaison en spirale. Les mêmes crochets en C se retrouvent aux extrémités de grands motifs en X qui surmontent la majuscule. La barre oblique de l'"N" est formée de deux poissons, de deux spirales très enroulées et d'une barre transversale se terminant par des motifs en C.



A côté de ce manuscrit, datant évidemment du début du VII<sup>e</sup> siècle, et dont l'écriture présente des traces manifestes d'influence irlandaise, il existe un groupe de trois manuscrits écrits en une majuscule irlandaise tendant vers la minuscule que Lowe et Bieler attribuent au scriptorium de Bobbio et à une période du VII<sup>e</sup> siècle assez proche de celle où fut calligraphié le manuscrit d'Atalanus. Ce sont le Codex Usserianus Primus de la Bibliothèque de Trinity College, à Dublin, et les Codex C.26.sup. et D.23.sup. de l'Ambrosienne. Ils présentent, tous trois, de remarquables similarités d'écriture. Deux autres manuscrits, également en caractères irlandais, mais probablement un peu plus tardifs, les Codex

I.61.sup. et O.212.sup. de l'Ambrosienne, peuvent être ajoutés à ce groupe.

Le **Codex Usserianus Primus** (T.C.D. 55 [A.IV.15]) (Lowe, II, 271) est un manuscrit des Évangiles de version préhiéronymienne<sup>8</sup>. Lowe l'attribue au début du VII<sup>e</sup> siècle à cause des caractères archaïques de son écriture, et particulièrement du "G", analogue à un type du V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle. Il le rattache au scriptorium de Bobbio, bien que son histoire, jusqu'au moment où il apparaît au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle dans la bibliothèque de James Ussher, archevêque protestant d'Armagh, qui le donna à Trinity College, soit absolument inconnue. Mais son écriture est trop étroitement apparentée à celles du C.26.sup. et du D.23.sup., tous deux originaires de Bobbio, pour qu'on puisse l'attribuer à un autre monastère. Les traces d'influence de cursive romaine que l'on peut relever dans son écriture viennent d'ailleurs confirmer qu'il s'agit d'un manuscrit écrit dans un centre irlandais d'Italie.

Le manuscrit est dans un état de décrépitude extrême. Il ne reste plus que des fragments de certaines pages et beaucoup d'autres ont disparu. En raison de ces lacunes, la décoration se trouve réduite au minimum. Les quatorze premiers chapitres de Mathieu manquent, de sorte que nous ne pouvons plus savoir si le début du manuscrit était enluminé. Il est vraisemblable que le passage d'un Évangile à l'autre était marqué par un ornement. Le fol. 33, qui représentait la transition de Mathieu à Jean, a disparu. Mais il reste quelques lignes décoratives, interrompues par la déchirure de la page, au-dessous de l'*Incipit* de Luc (fol. 78 v.). Et au fol. 149 v.,

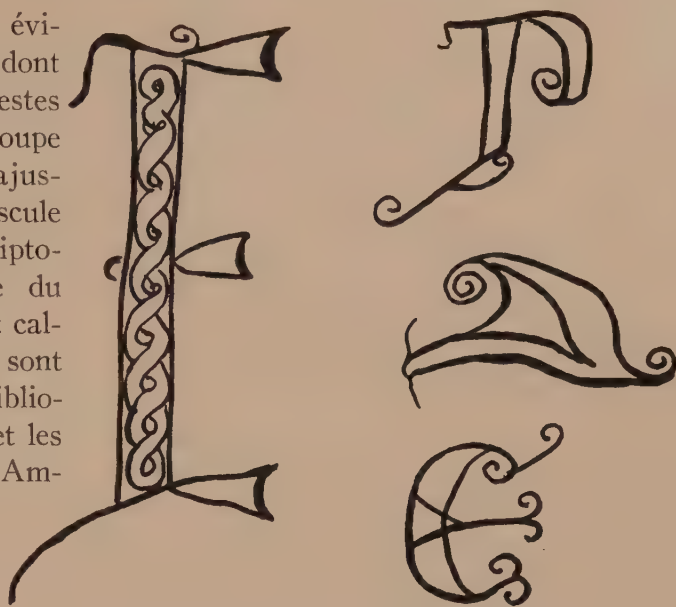


FIG. 2. — Codex Ambr. S. 45. sup. (De gauche à droite et de haut en bas) : pp. 121, 112, 56 et 55.

8. Les Évangiles sont classés dans l'ordre caractéristiques de la plupart des versions antérieures à la Vulgate : Matthieu, Jean, Luc, Marc. Voir : ABBOT, *Evangeliorum versio antehieronyma ex Codice Usseriano*, Dublin, 1884.

un grand « XP », flanqué de l' « A » et « ω », et enfermé dans un triple cadre de courbes et de points, occupe la moitié de la page, entre l'*Explicit* de Luc et l'*Incipit* de Marc (fig. 3). La croix du « XP » est peinte en rouge avec des lignes de pointillé noir en surcharge et à la périphérie.

Le seul autre élément décoratif qui subsiste dans le manuscrit, consiste en quelques initiales dessinées en noir avec surcharge de points rouges (fol. 94 r., 101 r., 107 r., 140 r.); la plus remarquable est le « P » du fol. 101 dont la boucle s'enroule en spirale (fig. 11).

Le **Codex Ambr. D. 23. sup.** (Lowe, III, 328) est un manuscrit incomplet de la chronique d'Orose qui porte l'ex-libris de Bobbio et est catalogué sous le numéro 52 dans l'inventaire de 1461 de la Bibliothèque de Bobbio. Il est écrit en un type de majuscule irlandaise très proche de celui employé par le scribe du *Codex Usserianus Primus*. Son orthographe est caractérisée par la même confusion de « ss » et de « s », si fréquente dans les manuscrits irlandais.

Les débuts de phrases sont écrits en noir avec superposition de points rouges. Mais la décoration du manuscrit est loin de se borner à ce piètre effet de polychromie. Le livre s'ouvre par une page d'ornements — du type des pages-tapis si fréquentes dans les manuscrits irlandais — faisant face à la première page du texte, qui comprend un « P » majuscule descendant jusqu'au bas de la page suivi d'une ligne de lettres ornées de grand format (fig. 4). Les fol. 5 r. et 33 r. ont respectivement un « D » et un « N » décorés (fig. 8 et 9). Il y a une parfaite homogénéité dans le traitement des majuscules des fol. 2, 5 et 33. Le « P » de 2 r. et l'« N » de 33 r. ont, l'un et l'autre, leurs hastes remplies par des torsades et se terminant par une sorte de crochet vers la gauche. Les lettres de 2 r., le « D » de 5 r. et l'« N » de 33 r. ont des terminaisons en petites spirales assez analogues à celles des majuscules du *S. 45. sup.* L'« N » et le « D » sont cantonnés de lignes de points rouges et s'enlèvent sur un semis de groupes de trois points rouges; il en était de même probablement de toutes les lettres du fol. 2 r., mais les couleurs sont tellement effacées sur cette page qu'il n'est guère possible de s'en assurer que pour l'« R » qui suit immédiatement le « P » majuscule, et pour certaines parties du « P » lui-même.

La page-tapis se compose d'une grande rosace dont les pétales de différentes couleurs sont surchargées de bordures de points, de quatre plus petites rosaces et d'un cadre orné de torsades, de motifs en X, d'une petite croix grecque et d'une rosace<sup>9</sup>.

Le troisième manuscrit du groupe le **Codex Ambr. C. 26. sup.** (Lowe, III, 312), quoique très proche, quant à la qualité de son écriture, des deux précédents, est classé comme un peu plus tardif par Lowe, qui remarque qu'il a dû être écrit par un scribe non irlandais. Il porte l'ex-libris de Bobbio avec le numéro 40 en haut du fol. 1. Sa décoration consiste uniquement en un certain nombre d'initiales très simples dessinées en noir avec superposition de points rouges. La forme de l'« S », terminé

9. Les couleurs sont très effacées dans les deux premières pages; mais il semble que, dans tout le manuscrit, elles se soient réduites à un rouge-orange, un vert sombre, un jaune et un bleu.



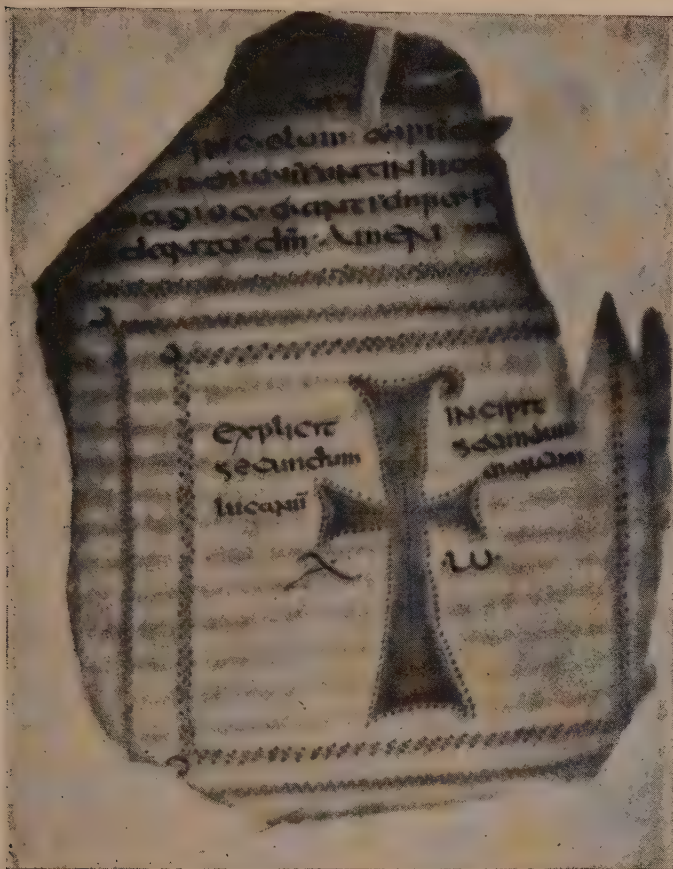


FIG. 3. — Codex Usserianus Primus, fol. 149 v. — Photo. F. H.

par deux longs appendices effilés, rappelle un maniérisme qui se rencontre dans le fol. 2 r. du D.23.sup. ainsi que dans le S.45.sup. (fig. 10).

Le **Codex Ambr. 1.61.sup.** (Lowe, III, 350) est un manuscrit des Évangiles de la version « composite » irlandaise (comportant un mélange de leçons de la Vulgate et d'éléments pré-hiéronymiens). Les fol. 90 et 91 sont des palimpsestes dont le texte inférieur est un passage de la Bible gothique d'Ulphilas, comme celui du S.45.sup.<sup>10</sup>. Le manuscrit porte l'ex-libris de Bobbio avec le numéro 6 et est mentionné également sous le numéro 6 dans l'inventaire de 1461. Il a été écrit par plusieurs mains différentes, toutes irlandaises. Sa décoration consiste en quelques initiales dessinées en noir et se terminant par de petits crochets ou des motifs en C. Le fol. 46 r. a un "Q" dont

la boucle est formée par un poisson flanqué à gauche d'une petite croix grecque.

Le **Codex Ambr. O.212.sup.** (Lowe, III, 361) est un recueil de divers textes latins écrit en majuscule irlandaise tendant à la minuscule. Il porte l'ex-libris de Bobbio avec le numéro 58 et est catalogué sous le même numéro dans l'inventaire de 1461. Lowe incline, à cause des caractères du texte, à le considérer comme ayant été écrit à Bobbio plutôt qu'en Irlande. Sa décoration consiste en quelques initiales dessinées en noir dont les courbes se terminent par des spirales très enroulées (fig. 11).

Avant d'examiner en détail la décoration des manuscrits que nous venons de décrire, il conviendra de rappeler l'opinion de Lowe sur l'écriture de ces manuscrits. Elle nous aidera à définir l'atmosphère dans laquelle ils ont été élaborés.

Pour Lowe, « il va sans dire que les moines irlandais qui accompagnaient Colomban pratiquaient l'écriture irlandaise. Une partie du Codex d'Atalanus a été

10. J. F. KENNEY, *The Sources of the Early History of Ireland*, New York, 1929, p. 649.

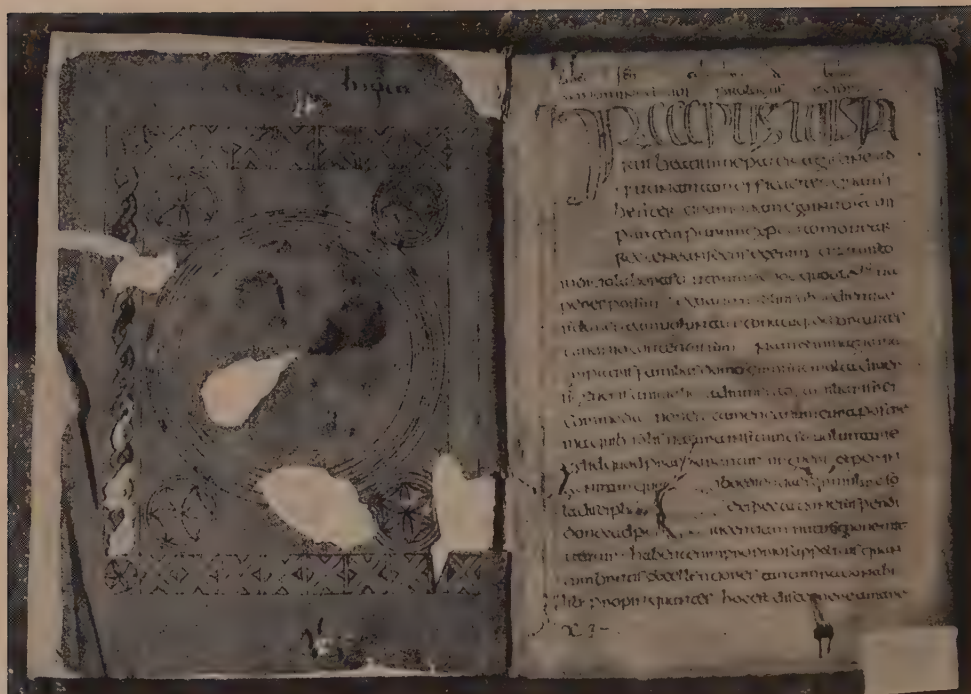


FIG. 4. — Codex Ambr. O.23.sup. — Photo. F. H.

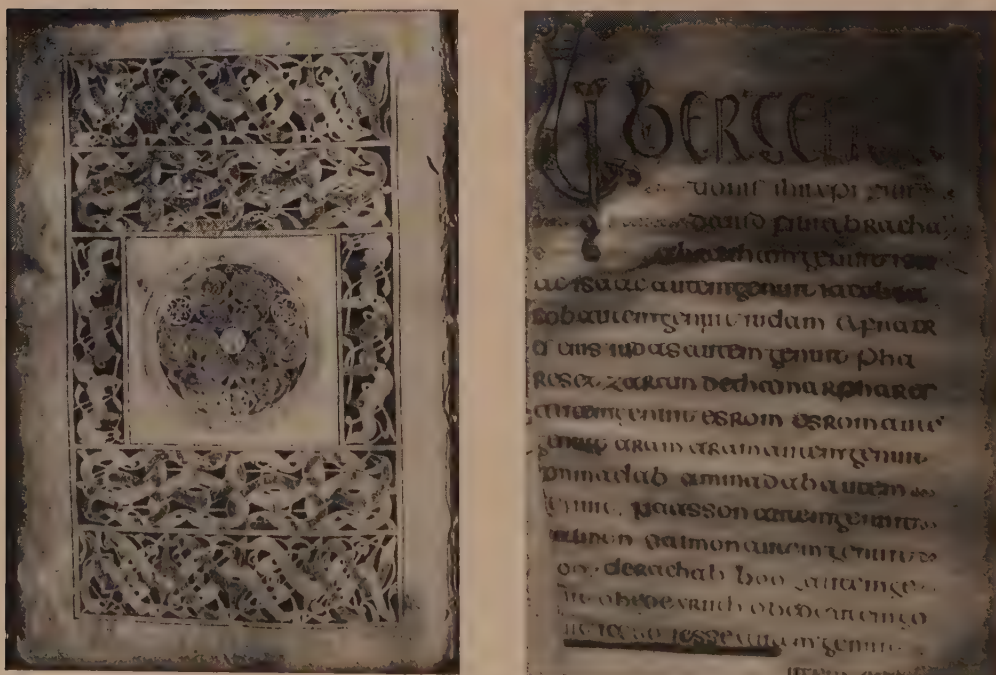


FIG. 5. — Livre de Durrow, début de l'Evangile de saint Jean et début de l'Evangile de saint Matthieu.  
Photo. F. H.





FIG. 6. — Reliures coptes. — Collection Pierpont Morgan et collection de l'archiduc Rainer.

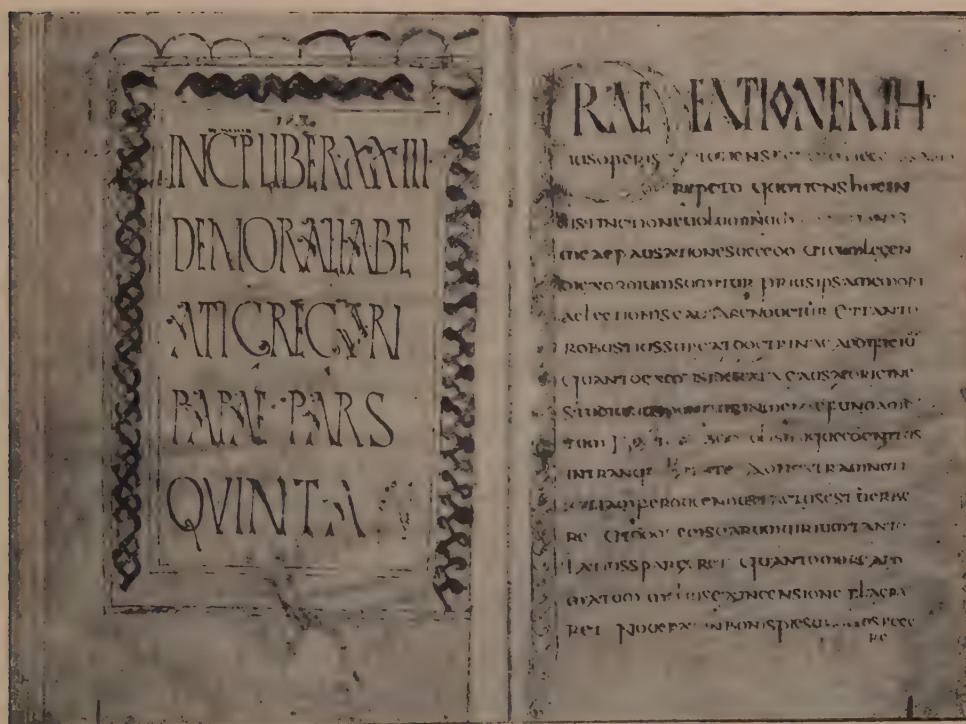


FIG. 7. — MS Add.11878, fol. 1v et fol. 2r. — British Museum, Londres (repr. avec la permission des Trustees). — Photo. British Museum.



écrite par une main irlandaise; des annotateurs et correcteurs irlandais ont laissé leur marque sur plusieurs des plus anciens manuscrits; des restaurations, des additions et, en fait, des manuscrits entiers ont été écrits en écriture irlandaise à Bobbio au VII<sup>e</sup> siècle. Il est peu vraisemblable que des scribes italiens aient appris l'écriture irlandaise<sup>11</sup>, mais ils en ont évidemment imité certains caractères qui leur plaisaient. Les Irlandais, au contraire, ont appris l'écriture italienne comme le prouvent plusieurs manuscrits (III, 334, IV, 444). L'un des scribes de l'Evangélaire 1.61. sup. de l'Ambrosienne (III, 350) s'essaya même à écrire en onciales — un type d'écriture que l'on rencontre rarement dans les manuscrits irlandais — et cependant sa référence liturgique au fol. 2, tout en étant en onciales d'un caractère impeccable, trahit une technique de la plume irlandaise... L'écriture irlandaise ne disparaît pas avec la première génération de moines. De nouvelles recrues continuaient à arriver de l'Ile et nous trouvons des moines irlandais écrivant en écriture irlandaise à Bobbio au VIII<sup>e</sup> siècle ». De plus, « des manuscrits écrits en Irlande furent apportés en présent à l'abbaye », tels l'Antiphonaire de Bangor, un Commentaire sur les Psaumes (C.301.inf.) et le manuscrit décoré du VIII<sup>e</sup> siècle connu sous le nom d'Evangélaire de Bobbio<sup>12</sup>.

D'autre part, Lowe insiste sur le grand rôle joué par les abréviations de type irlandais dans les manuscrits pré-carolingiens de Bobbio. Il discute longuement la question de l'origine de ces abréviations, et, s'élevant contre une théorie qui voudrait qu'elles aient été inventées à Bobbio et aient passé de là en Irlande, il remarque : « Si Bobbio est le lieu d'origine de ces symboles, comment expliquer que les scribes et notaires d'autres centres voisins de Bobbio n'emploient pas ces abréviations tandis que les scribes irlandais et anglo-saxons en font un usage constant et trouvent des imitateurs partout où ils se fixent? Comment expliquer la présence de ces symboles dans des manuscrits anglo-saxons aussi anciens que le Livre de Lindisfarne, écrit aux environs de 700 et le Bède de la collection Moore (II, 139) écrit sur le Continent avant 750? Certainement pas par un contact avec Bobbio alors que nous savons que les premiers scribes anglo-saxons ont appris leur écriture des Irlandais, et leur ont emprunté en même temps, tout naturellement, leur système d'abréviations. »

Donc, pour M. Lowe, il ne fait aucun doute que le type de calligraphie particulier aux scribes irlandais était déjà constitué, dans ses grandes lignes et avec ses principales caractéristiques, à l'époque où saint Colomban quitta le monastère de Bangor, dans le nord de l'Irlande, aux dernières années du VII<sup>e</sup> siècle. Il semble en faire remonter l'origine à une élaboration des méthodes d'écriture et d'abréviation employées par les savants de Gaule, qui fuyant les invasions barbares, se seraient

11. Cependant, Lowe indique ailleurs que le Codex Ambr. C. 26, sup. a été écrit par un scribe non irlandais.

12. Nous savons que des manuscrits ont été donnés à la Bibliothèque de Bobbio par deux Irlandais, Cumman, au VII<sup>e</sup> siècle, et Dungal, au IX<sup>e</sup>. (Voir KENNEY, *Op. cit.*, p. 516, et G. L. MICHEL, *l'Enluminure du Haut Moyen Age et les influences irlandaises*, Bruxelles, 1939, p. 130.)



réfugiés en Irlande, au v<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>.

Ces remarques non seulement tendent à souligner le caractère profondément irlandais du monastère de Bobbio, mais encore peuvent nous aider, par analogie, à définir la portée de certains des ornements que nous allons étudier. Certes, il est bien connu que l'enluminure et l'écriture d'un manuscrit ne sont souvent pas de la même main, mais peintres et scribes ont pu se trouver dans des circonstances similaires, et les conclusions auxquelles on peut arriver pour le travail des uns ne sont pas sans éclairer celui des autres.

Ce travail des peintres, en quoi consiste-t-il? Pour l'étudier on peut se placer à deux points de vue différents, celui des éléments ornementaux, et celui de la composition du décor.

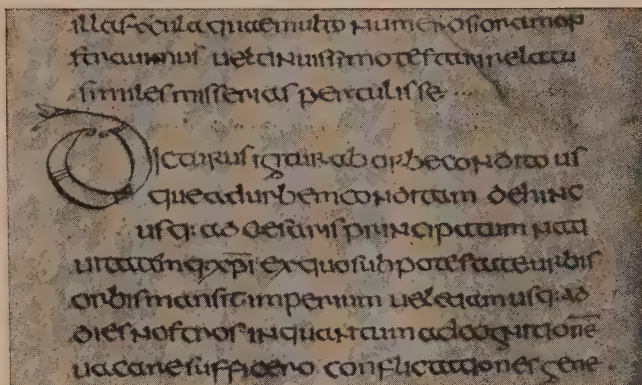


FIG. 8. — Codex Ambr. D.23.sup., fol. 5 r. — Photo. F. H.

Les éléments sont très simples : la décoration des initiales consiste essentiellement en torsades dans la haste des lettres, en crochets terminaux s'enroulant parfois en spirales ou se composant en C, en poissons dessinés en quelques traits, et en pointillés. Aucun d'eux ne présente en lui-même une grande originalité. Ils existent tous ailleurs que dans les manuscrits de Bobbio, mais ce sont leurs affinités et leur répartition qui sont remarquables.

M. Åberg<sup>14</sup>, après Zimmermann, a souligné le fait que les lettres du Répertoire du Dioscoride

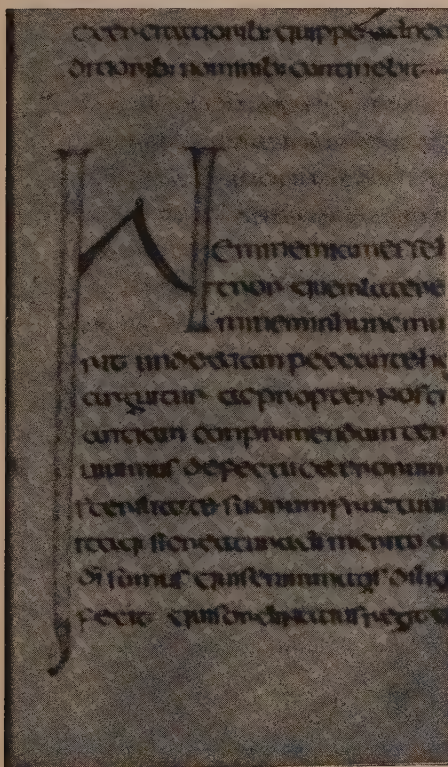


FIG. 9. — Codex Ambr. D.23.sup., fol. 33 r. — Photo. F. H.

13. Ces mystérieux pédants Gallo-Romains, écrivant dans un latin macaronique, dont on retrouverait la trace dans une section de la littérature archaïque irlandaise, écrite en latin, ont été tout d'abord inventés par ZIMMER (*"Zeitschrift für Kelt. Phil."*, Vol. IX, p. 119) et il convient de remarquer, ici que le texte sur lequel il se basait est d'une interprétation discutable et que leur existence est, par conséquent, quelque peu problématique. Ils ont tendance à jouer le rôle de *deus ex machina* un peu plus souvent qu'il ne convient à leur existence fantômatique. Dans le cas qui nous occupe, des scribes venus au temps de saint Patrick peuvent, d'une manière beaucoup plus plausible, se voir attribuer le même rôle.

14. NILS ÅBERG, *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century*, Stockholm, 1943, Vol. I, p. 30.





FIG. 10. — (De gauche à droite) : Codex Ambr. S.45.sup., p. 56; Codex Ambr. D.23.sup., fol. 2 r.; Codex Ambr. C.26.sup., fol. 28. — Munich Lat., 22501, fol. 71 v.; Cathach. fol. 12 v. r.

de Vienne, un manuscrit byzantin enluminé du vivant de la princesse Juliana Anicia, qui est morte peu après l'avènement de Justinien I<sup>er</sup> (527)<sup>15</sup>, sont entourées de pointillés. Nous ajouterons qu'elles ont aussi des crochets terminaux qui ne sont pas sans analogie avec ceux de nos initiales. Ces pointillés périphériques sont une anomalie dans un manuscrit byzantin, et on explique généralement leur présence par une imitation de modèles coptes. Les points en surcharge apparaissent aussi dans un motif ornemental d'un autre manuscrit byzantin de la même époque, l'Evangélier conservé à la cathédrale de Rossano, en Calabre<sup>16</sup>, et sur des entrelacs du manuscrit syriaque du moine Rabula<sup>17</sup>, qui date du VI<sup>e</sup> siècle. Mais on les chercherait en vain dans les manuscrits latins continentaux du V<sup>e</sup> et du début du VII<sup>e</sup> siècle, à l'exception de ceux de notre groupe de Bobbio<sup>18</sup>. Les pointillés périphériques existent dans le D.23.sup. et dans le Codex Usserianus Primus. Les pointillés en surcharge, généralement rouge sur noir, se trouvent dans un assez grand nombre de nos initiales (Codex Usserianus Primus, S.45.sup., C.26.sup. et D.23.sup.). Les groupes de trois points rouges disséminés autour d'une initiale apparaissent aussi dans le D.23.sup. et dans le S.45.sup. Nous avons vu qu'une origine copte a été attribuée aux pointillés du Dioscoride. Il semble qu'il faille chercher dans la même direction pour tous les autres pointillés. Evidemment, nous n'avons aucun manuscrit copte remontant au VII<sup>e</sup> siècle, mais les manuscrits plus récents qui nous sont parvenus nous donnent des exemples bien caractérisés de pointillage périphérique et

15. PREMIERSTEIN, WESSELY, MANTUANI, *Dioscurides (Codices Graeci et Latini, Vol. X)*, Leyde, 1906.

16. Fol. 5. Voir : A. HASELOFF, *Codex Purpureus Rossanensis*, Berlin, 1898.

17. F. HENRY, *Irish Art*, pl. 26 A.

18. Voir la liste de manuscrits latins antérieurs à la fin du VII<sup>e</sup> siècle dressée par ÅBERG (*Op. cit.*, I, pp. 82-84). Il ne cite que deux manuscrits à pointillés qui ne soient pas nettement originaires de Bobbio : l'un, le Vatican Regin. Lat. 2077, étant indiqué par Lowe comme probablement italien, doit vraisemblablement les pointillés qui entourent certaines de ses lettres à une influence de Bobbio, à moins qu'il ne vienne du monastère lui-même ; l'autre, le Lat. 22501 de la Hof- und Staatsbibl. de Munich, est indiqué par ZIMMERMANN comme datant d'environ 650 et se rattachant à l'Ecole de Lyon et de la vallée du Rhône ; il a un "S" surchargé de points d'un dessin analogue à ceux des manuscrits irlandais anciens (fig. 10), et d'autres initiales à crochets qui rappellent étrangement les majuscules du Répertoire du Dioscoride de Vienne. Il y a là soit influence de Bobbio, étant donné les rapports étroits qui unissaient l'Ecole de Lyon à l'Italie, soit une imitation des mêmes motifs orientaux,

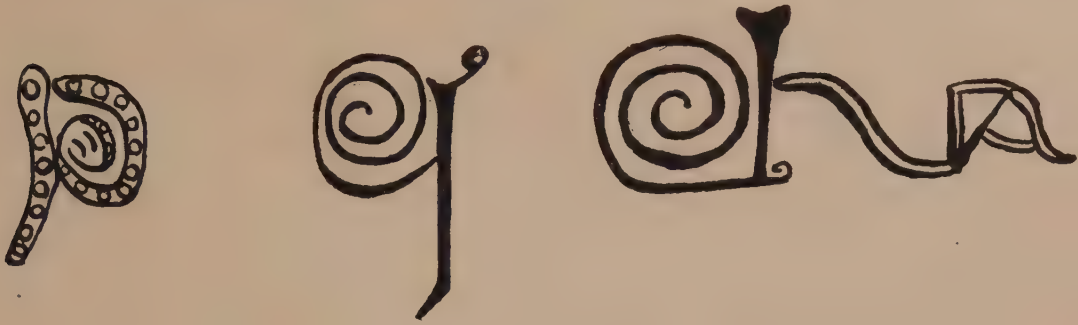


FIG. 11. — (De gauche à droite) : Codex Usserianus Primus, fol. 101 r; Codex Ambr. O.212.sup., fol. 3 r.; Codex Ambr. O.212.sup., fol. 4 r.

de groupes de points — quatre généralement — disposés autour d'une initiale ou faisant partie de sa décoration<sup>19</sup>.

Åberg et Masai indiquent, l'un et l'autre, que tous ces types de pointillés — périphériques, en surcharge, en groupes — figurent parmi les éléments essentiels des fresques coptes de Baouït et de Saqqarah, ce qui vient confirmer éloquemment les indications données par les manuscrits plus tardifs. La question est d'une importance capitale pour l'enluminure irlandaise et il est très remarquable que nous trouvions déjà constitué, en tous ses éléments, dans le groupe des manuscrits de Bobbio, ce système qui jouera un rôle prépondérant dans le Livre de Durrow, le Livre de Lindisfarne et les autres manuscrits de style irlandais.

La question des crochets terminaux est, elle aussi, très curieuse. Quelle que soit leur origine première, nous avons vu qu'ils apparaissent dans le Dioscoride de Vienne. La tendance à de légers enroulements, probablement caprice de la plume, se remarque aussi dans certains manuscrits italiens. Mais dans les manuscrits dont nous nous occupons, il s'agit bien souvent de beaucoup plus que d'un simple crochet. La ligne vrille en une véritable spirale dans la grande majuscule du S.45.sup. et dans les lettres de l'O.212.sup. (fig. 11). Ailleurs, spécialement dans le D.23.sup., il s'agit d'une tendance générale à un dessin curviligne de la lettre, particulièrement sensible dans les "S" et les "A" et parfaitement différent du traitement rigide des majuscules du Dioscoride. A vrai dire, nous avons là l'indication encore balbutiante de ces deux grandes caractéristiques de la calligraphie ornementale irlandaise : la déformation de la lettre en un élément de décor et sa floraison en extrémités foisonnantes de spirales.

Quant aux torsades, elles appartiennent au répertoire courant de la décoration italienne et mérovingienne de cette époque, en même temps qu'à celui des manuscrits coptes, mais il n'est pas inutile de noter qu'elles apparaissent dans une posi-

19. Naples, coll. Borgia, 191, voir : ÅBERG, *Op. cit.*, fig. 64; Manuscrits coptes de la coll. Pierpont-Morgan, Codex M. 617 (*Bibliothecae Pierpont-Morgan Codices Coptici photographice expressi*, Vol. VII) : nombreuses initiales à groupes de quatre points; Br. Mus. Coptic 6782 : groupes de points décorant une figure.



tion similaire à celle qu'elles occupent dans le D.23.sup. et dans le Codex A.II.10 de la Bibliothèque de la cathédrale de Durham que M. Nordenfalk considère comme un précurseur du Livre de Durrow (fig. 15); dans le Livre de Durrow lui-même une tresse un peu plus compliquée remplacera la simple torsade, mais la filiation n'est pas douteuse.

Le poisson très simplement dessiné, tel qu'on le trouve dans le S.45.sup. et au fol. 46r. du I.61.sup., fait partie du répertoire courant de la décoration des manuscrits italiens des v<sup>e</sup>, vi<sup>e</sup> et vii<sup>e</sup> siècles et des manuscrits mérovingiens anciens. Sa présence semble donc attester, comme celle de la torsade, un contact avec les manuscrits italiens contemporains. Nous le retrouverons d'ailleurs plus loin.

A ces motifs souvent répétés il faut en ajouter un autre qui n'apparaît qu'une fois, la grande croix du Codex Usserianus Primus. Elle aussi appartient au répertoire des manuscrits italiens, et on lui trouverait maints équivalents; les plus frappants sont dans l'Evangélaire de Valérien, un manuscrit écrit dans l'Italie du Nord à la fin du vii<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>, et dans le manuscrit X(8) de la Bibliothèque de Vérone, probablement écrit à Vérone vers la même époque<sup>21</sup>.

La composition des ornements, leur disposition sur la page nous montre dans les manuscrits de Bobbio deux éléments très frappants. L'un est la composition d'un début de chapitre avec grande majuscule descendant à mi-page (S.45.sup.) ou jusqu'au bas de la page (D.23.sup.) suivie, en haut de la page, d'une ou deux lignes de lettres de grand format plus ou moins ornementées. Cette composition est exactement celle que nous trouvons, à partir du A.II.10 de Durham et du Livre de Durrow, dans tous les manuscrits irlandais. Elle est absente des autres manuscrits du Continent à la date où nous la trouvons employée à Bobbio, où sa présence en apparaît comme d'autant plus frappante.

Quant à la page-tapis qui, dans les manuscrits irlandais, est le complément presque constant de la grande page à majuscule ornementée, il est tout aussi étonnant de la trouver dans le D.23.sup., avec déjà toutes les caractéristiques de composition qu'elle aura dans le Livre de Durrow : bordure, motif central, etc. Il est vrai que les motifs employés n'appartiennent en rien au répertoire courant de la décoration irlandaise telle qu'on la trouve au début du viii<sup>e</sup> siècle, mais ils ont d'autres affinités qui nous renseignent éloquemment sur les origines probables de ce système de décoration. Il suffit de comparer la page du D.23.sup. avec une reliure copte du vi<sup>e</sup> siècle employée pour couvrir un manuscrit plus tardif de la collection Pierpont-Morgan et avec une autre reliure copte qui faisait partie de la collection de l'archiduc Rainer, à Vienne, pour que l'origine du motif devienne évidente (fig. 6) : même composition générale, quasi-identité, dans un cas, du motif central et, dans l'autre cas, de la bor-

20. ZIMMERMANN, *Vorkarolig. Miniaturen*, Vol. I, pls. 4-10.

21. LOWE, *Op. cit.*, Vol. IV, p. 483.

ture. Composition et motif central se retrouvent d'ailleurs aussi dans une stèle copte provenant d'Edfou<sup>22</sup>. Le lien avec le Livre de Durrow en est même établi plus fortement, puisque la reliure Pierpont-Morgan comporte sur ses deux plats des motifs d'entrelacs rubannés fortement apparentés à ceux du Livre de Durrow.

### MANUSCRITS IRLANDAIS DU VII<sup>e</sup> SIECLE

Pour compléter ce que les manuscrits de Bobbio nous ont appris, il nous faut examiner trois autres manuscrits qui semblent, eux aussi, appartenir au VII<sup>e</sup> siècle : le Cathach de saint Colomba, l'Antiphonaire de Bangor, et le Codex A.II.10 de la Bibliothèque de la cathédrale de Durham.

Le **Cathach** (Royal Irish Academy, Dublin, s. n.) (Lowe, II, 266) est un fragment de psautier qui suit très fidèlement le texte de la seconde traduction de saint Jérôme<sup>23</sup>. Il a appartenu pendant longtemps à la famille O'Donnell dont un membre l'a apporté en France au XVII<sup>e</sup> siècle, et dont un autre membre l'a rapporté plus tard en Irlande; il a fini par être confié à la Bibliothèque de la Royal Irish Academy. La tradition l'a toujours désigné comme un manuscrit écrit de la main de saint Colomba, le fondateur de nombreux monastères irlandais et du monastère d'Iona sur la côte ouest d'Ecosse, mort en 597. Adamnan, le biographe de saint Colomba nous montre le saint fréquemment occupé à copier des textes sacrés, et la tradition n'a en elle-même rien d'impossible. Lowe la dit paléographiquement possible, mais on ne saurait trop se méfier des attributions traditionnelles qui font remonter un manuscrit à un saint trop connu. L'exemple du Livre de

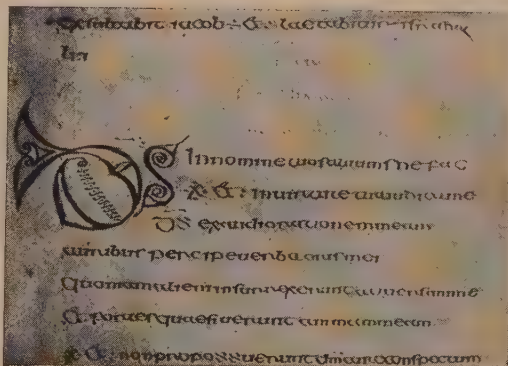
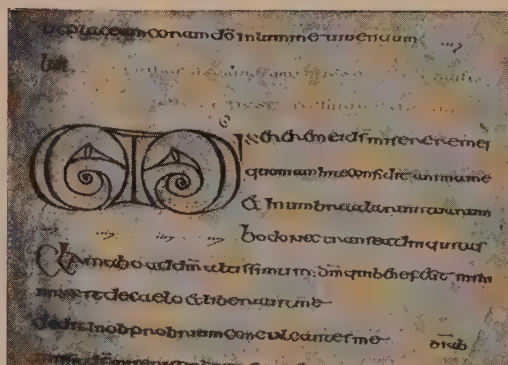
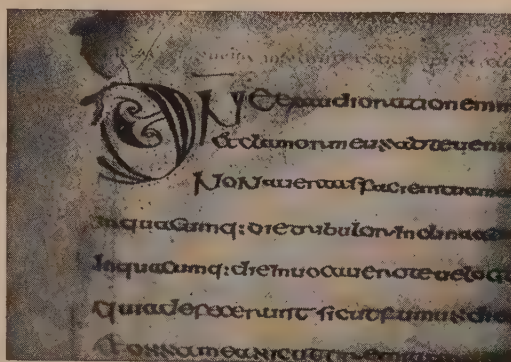


FIG. 12. — Initiales du Cathach.

22. ABERG, *Op. cit.*, I, fig. 74, p. 101.

23. LAWLOR-LINDSAY, *The Cathach of St. Colomba*, "Proc. R.I.A.", XXXIII (1916), section C, pp. 241, sqq.





FIG. 13 I. — Cathach, fol. 13 r.

Durrow, considéré lui aussi pendant longtemps, sur la foi d'un colophon mal interprété, comme un manuscrit autographe de saint Colomba, alors que tout le monde s'accorde maintenant à y voir une œuvre plus tardive d'un siècle, est fait pour

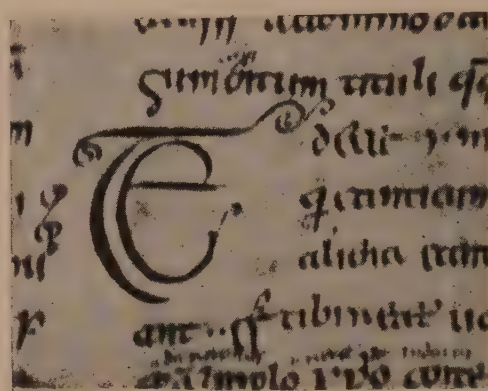


FIG. 13 II. — Codex Ambr. C.301.inf., p. 167.

nous inciter à la prudence. Lowe indique, comme l'un des signes archaïques de l'écriture du Cathach, la forme du "G", qui s'apparente à celui que l'on trouve dans les manuscrits du v<sup>e</sup> siècle. Mais, s'il est permis à des profanes de s'aventurer dans ce domaine mystérieux qu'est celui de la paléographie, ne fait-il pas la même remarque pour les "G" du Codex Usserianus Primus, et les "G" du Cathach ne sont-ils pas quasi identiques avec ceux que l'on trouve dans le D.23.sup. de l'Ambrosienne? Quoi qu'il en soit, il n'est sans doute pas vraisemblable que le Cathach soit beaucoup plus récent que notre groupe ancien de manuscrits de Bobbio, et c'est sans doute tout ce qu'il est permis de dire au sujet de sa date, en l'absence d'un document plus probant qu'une vague tradition. Il est peu probable qu'il ait été écrit ailleurs qu'en Irlande, et il nous donne l'occasion de confronter nos manuscrits de Bobbio avec un manuscrit irlandais authentique. Sa décoration est très simple : chaque psaume commence par une grande lettre dessinée en noir et souvent rehaussée de rouge et de jaune, qui est elle-même suivie de quelques lettres plus petites la reliant graduellement aux caractères du texte. Les points rouges jouent un rôle important dans l'ornementation, soit en décor périphérique, soit en un semis de trois points.

Les lettres ornées sont d'un dessin curviligne très prononcé avec de nombreux traits que nous avons rencontrés déjà : spirales terminales, lignes de petits crochets remplissant la courbe d'un "D", poissons, etc. Le seul trait qui distingue nettement le Cathach des manuscrits de Bobbio est la présence de petites feuilles soit dessinées au trait, soit évidées dans une surface colorée (fig. 12). Ces petites feuilles, insérées dans le renflement des courbes qui relient les spirales, sont un trait presque constant de l'orfèvrerie irlandaise antérieure à 700<sup>24</sup> ; on les trouve déjà sur le torques de Broighter qui remonte sans doute aux tous premiers siècles de notre ère. Elles apparaissent sur la couronne Petrie et le grand disque de bronze à spirales trouvé avant

24. J'évite à dessein d'employer l'expression traditionnelle "*trumpet-pattern*", qui prête à confusion.

la guerre dans la Bann<sup>25</sup>; on les trouve sur les broches annulaires et les « lachets ». Elles sont particulièrement fréquentes et bien développées sur les objets en bronze repoussé où elles correspondent à une nécessité technique, et permettent de joindre commodément deux surfaces renflées. Mais elles sont probablement, à l'origine, un souvenir du rinceau dont la plupart des motifs de spirales sont l'abréviation. Elles se développeront de plus en plus après 700, prenant un aspect végétal parfois exubérant.

Que le type de majuscule du Cathach — la lettre de dessin curviligne agrémenté de spirales et de crochets — ait été d'un emploi courant en Irlande, semble démontré par sa réapparition dans un manuscrit du VIII<sup>e</sup> siècle, écrit par un scribe appelé Diarmait que Lowe considère comme ayant travaillé soit à Bangor soit peut-être en Leinster, et qui aurait été apporté d'Irlande à la Bibliothèque de Bobbio dont il porte l'ex-libris (Codex Ambr. O. 301. inf.; Lowe, III, 326) (fig. 13).

Un autre manuscrit du VII<sup>e</sup> siècle, écrit en Irlande et apporté dès le VIII<sup>e</sup> siècle à Bobbio, où il a été copieusement annoté et où il demeura ensuite (il porte l'ex-libris de Bobbio), le Codex Ambr. F. 60. sup. (fol. 1-46 et 58-77; Lowe, III, 337) montre un traitement analogue de certaines lettres. Ces deux manuscrits forment une transition très claire entre le Cathach et des manuscrits à lettres dessinées en noir tels que le Livre d'Armagh et les Priscien de Leyde et de St Gall, et c'est sans doute un sentiment de cette lointaine parenté qui avait amené Zimmermann à dater le Cathach du VIII<sup>e</sup> siècle.

L'**Antiphonaire de Bangor** (Codex Ambr. C. 5. inf.) (Lowe, III, 311), tout en ayant des majuscules d'un type beaucoup plus simple, pourrait, jusqu'à un certain point, se ranger dans le même groupe. C'est une collection d'hymnes religieux et de poèmes<sup>26</sup>. Deux poèmes, l'un à la louange de la règle de Bangor, l'autre des abbés de Bangor jusqu'à Colman (680-691), rattachent nettement le manuscrit au monas-

tère de Bangor; il a été apporté à Bobbio à une date qu'il est impossible de fixer, et est entré à l'Ambrosienne avec d'autres manuscrits de Bobbio. Son écriture est un type archaïque de minuscule irlandaise, due à plusieurs mains différentes, et Lowe semble accepter, pour l'ensemble du manuscrit, la date donnée

25. "Ulster Journal of Archaeology", Vol. III (1940), p. 27.

26. *The Antiphonary of Bangor*, "Henry Bradshaw Society", Vol. X (ed. WARREN).

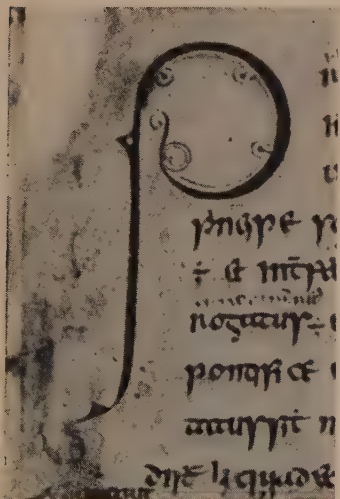


FIG. 13 III. — Codex Ambr. C. 301. inf., p. 32.

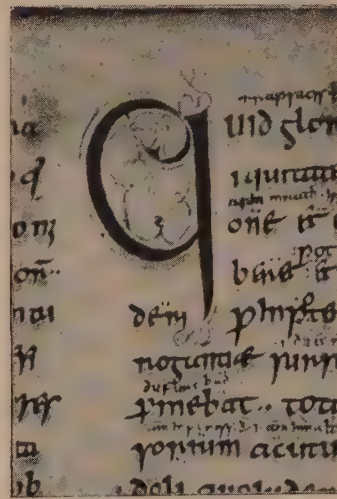


FIG. 13 IV. — Codex Ambr. C. 301. inf., p. 150.



par le poème sur les abbés de Bangor qui se trouve à la dernière page. Cependant, Kenney fait remarquer que cette dernière page est d'une main différente des précédentes, et a pu être écrite à une date légèrement postérieure à la rédaction du reste du manuscrit; il indique aussi la possibilité que le poème ait été copié tel quel à une date postérieure à sa composition<sup>27</sup>. Cette seconde hypothèse, étant donné le caractère de l'écriture et de la décoration, est assez peu vraisemblable, mais la première n'est pas à négliger, et il reste possible que le corps du manuscrit — la partie décorée — soit un peu antérieur à l'époque de Colman.

La décoration est extrêmement simple : elle consiste en lettres d'un élégant et fantasque dessin curviligne peintes d'un épais trait noir, soit cernées de points rouges, soit entourées de groupes de points rouges (fig. 14). Les crochets terminaux sont rares, les spirales absentes, et l'effet décoratif semble, au premier abord, se réduire à une extrême élégance d'écriture. Mais un examen plus attentif des lettres révèle la présence de quelques terminaisons qui tendent à suggérer une tête d'animal et l'existence, dans les terminaisons renflées de plusieurs lettres, d'évidements soit formant un point blanc sur fond noir, soit dessinant un motif d'une ou de trois feuilles blanches, parfois complétées à l'extérieur par des feuilles noires. Nous avons donc ici encore, comme dans le *Cathach*, la présence d'éléments décoratifs empruntés au répertoire de l'orfèvrerie.

Le **Codex A.II.10** (Lowe, II, 147) de la Bibliothèque de la cathédrale de Durham nous ramène à un système de décoration plus complexe que ceux du *Cathach* et de l'Antiphonaire de Bangor mais assez proche de celui de certains des manuscrits de Milan<sup>28</sup>. C'est un fragment des Évangiles de saint Mathieu et de saint Marc, de version irlandaise. Lowe, qui indique qu'il a probablement été écrit en Northumbrie — uniquement, semble-t-il, parce qu'il se trouve maintenant à Durham — insiste sur le caractère essentiellement irlandais de l'écriture. La décoration consiste en petites initiales rehaussées de jaune, de rouge, ou de vert et parfois entourées de points rouges, et en deux pages ornées. Au fol. 3 v., trois cadres semi-circulaires d'entrelacs rubanés, surchargés de pointillés et cantonnés de nœuds d'entrelacs et de motifs de spirales, encadrent l'*Excipit* de Mathieu et l'*Incipit* de Marc suivis du texte grec du *Pater* écrit en caractères latins. Au fol. 2 r. le texte de saint Marc commence par une initiale descendant à peine à mi-page et suivie d'une ligne de grandes lettres diminuant graduellement et en partie cernées de pointillés. Les hastes sont remplies de rectangles aux couleurs asymétriquement réparties de chaque côté d'une torsade, et se terminent en haut par des motifs de spirales sans accompagnement de feuilles;

27. KENNEY, *Op. cit.*, pp. 706-712.

28. Il ne reste que douze pages du manuscrit, réparties entre les Codex A.II.10, C.III.13 et C.III.20, mais seules les pages comprises dans le Codex A.II.10 sont décorées; ce sont donc les seules que nous considérons ici. Leur ordre normal a été interverti, de sorte que le fol. 3 devrait précéder le fol. 2. Le manuscrit est de très grande taille (environ 37 cm de haut).



FIG. 14. — *a* Antiphonaire de Bangor, fol. 3 r.; *b* « Petrie Crown » (Musée de Dublin), détail; *c* Ant. de Bangor, fol. 15 v.; *d* *Id.*, fol. 13 v.; *e* *Id.*, fol. 10 r.; *f* « Latchet » trouvé en Ulster (détail); *g* « Hand-pin » (Musée de Dublin).

la première haste se termine, dans le bas, par une tête d'animal aux mâchoires étirées et enroulées du bout. Deux animaux, aux corps enrubanés et à la mâchoire inférieure recourbée, occupent l'espace entre les deux hastes. Les couleurs employées sont : jaune, rouge, vert foncé et un bleu analogue au cobalt<sup>29</sup>.

Il convient de mentionner maintenant que la date du manuscrit prête à controverse. Lowe, peut-être à cause de l'analogie de son texte avec celui du MS Egerton 609 du British Museum, qui date du début du IX<sup>e</sup> siècle, le classait au VIII<sup>e</sup> siècle. Mynors l'indique comme un manuscrit du VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle. Nordenfalk le date du milieu du VII<sup>e</sup> siècle, à cause des caractères de sa décoration, et cite une lettre du paléographe B. Bischoff qui déclare cette date paléographiquement acceptable. Nous l'accepterons donc, tout en nous souvenant qu'elle est loin d'être une certi-

29. Voir : R. A. B. MYNORS, *Durham Cathedral Manuscripts to the End of the Twelfth Century*, Oxford, 1939, p. 17, et la description très complète de la décoration du manuscrit donnée par NORDENFALK, *Op. cit.*, pp. 162-171.



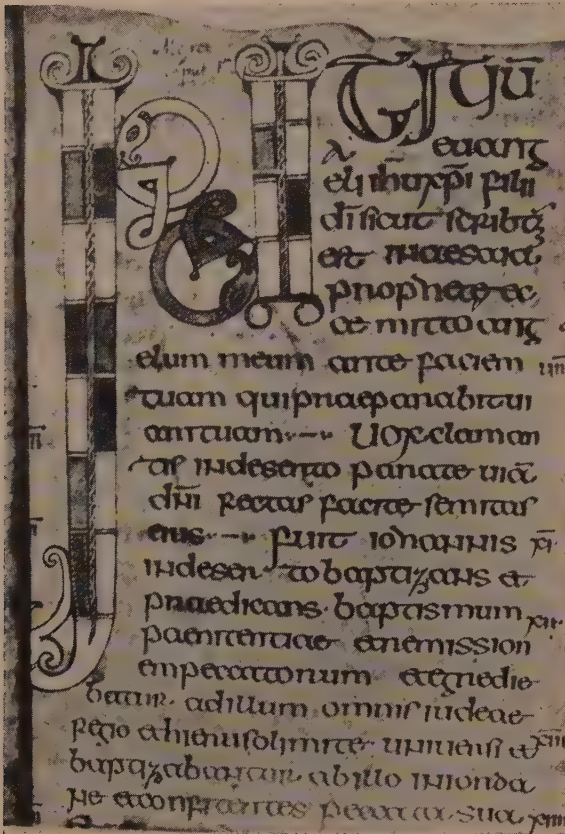


FIG. 15. — Codex Dunelm. A.11.10, début de l'Evangile de saint Marc (d'après NORDENFALK).

tée des manuscrits de Bobbio, cette revue des manuscrits du VII<sup>e</sup> siècle nous amène-t-elle? Tout bien considéré, trois solutions semblent possibles : ou bien les éléments de la décoration que nous trouvons employée par les enlumineurs de Bobbio au début du VII<sup>e</sup> siècle ont été importés d'Irlande en Italie tels quels ; ou bien il s'agit d'un décor élaboré sur place dans le monastère irlandais d'Italie, et qui, de là, aurait passé en Irlande ; ou bien, comme il arrive souvent, la vérité est entre les deux extrêmes et nous nous trouvons en présence d'un système décoratif dont certains éléments auraient été apportés par les missionnaires irlandais, tandis que d'autres auraient été empruntés sur place au décor des manuscrits italiens, et auraient de là passé en Irlande par un choc en retour que les contacts étroits qui semblent avoir persisté longtemps entre Bangor et Bobbio rendent vraisemblables.

L'acceptation ou le refus de la première hypothèse dépend en grande partie de

tude<sup>30</sup>. Quant au pays d'origine du manuscrit, après ce que nous venons de voir des importations massives de manuscrits irlandais dans une colonie irlandaise aussi éloignée que Bobbio, nous n'avons vraiment aucune raison pour ne pas admettre que le même phénomène se soit produit dans une région tout aussi fortement irlandisée et bien plus proche de l'Irlande, telle que la Northumbrie<sup>31</sup> ; nous ne suivrons donc pas M. Nordenfalk qui, après avoir étudié en détail ces débuts de la décoration irlandaise de manuscrits que représentent le Cathach et l'Antiphonaire de Bangor, attribue soudain le manuscrit de Durham à la Northumbrie, sans raison bien apparente. Il nous semble, au contraire, un lien de plus dans l'évolution de la miniature irlandaise que nous avons essayé de retracer.

## BOBBIO ET L'IRLANDE

A quelle conclusion, quant à la por-

30. L'analogie qui existe entre l'apparence générale de l'écriture de ce manuscrit et celle de l'écriture du M.S.D. 23. Sup. de Milan est cependant frappante et tendrait à rendre vraisemblable une date ancienne.

31. La plus grande partie des manuscrits anciens de Durham provient d'ailleurs de Lindisfarne qui avait certainement reçu des manuscrits d'Irlande.

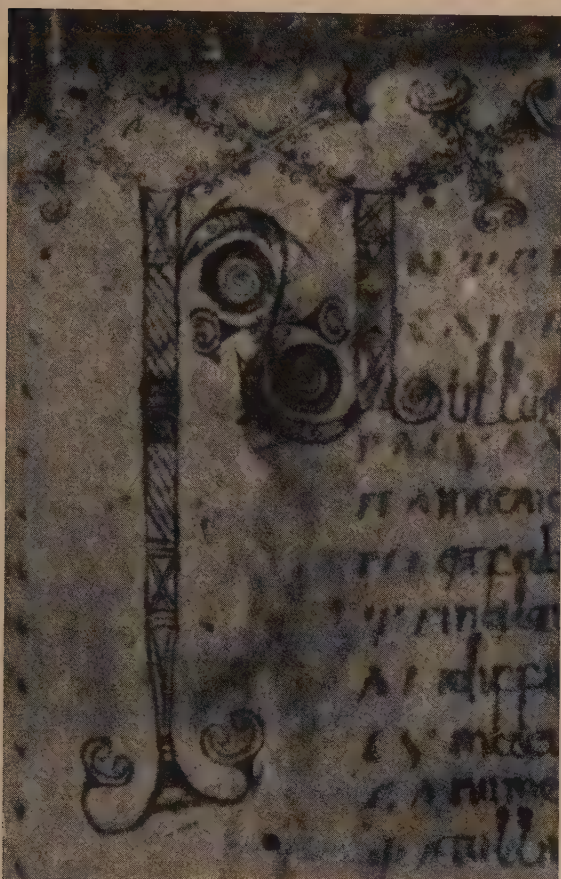


FIG. 16. — Codex Ambr. S. 45. sup., p. 2 (détail).  
Photo. F. H.

ceux que l'on trouve dans les manuscrits de Bobbio que des poissons, dessinés avec un réalisme appliqué, des manuscrits du  $v^e$  siècle.

La seconde hypothèse évoque immédiatement la théorie similaire qui a été proposée pour expliquer la formation de l'écriture irlandaise, et le raisonnement employé par Lowe pour réfuter l'une est sans doute valable pour l'autre : pourquoi les manuscrits de même date des autres centres italiens n'ont-ils ni page-tapis, ni page d'ouverture à grande majuscule, ni le système de pointillés ? Il paraît invraisemblable que seul Bobbio,

la date que l'on attribue au Cathach : s'il date vraiment du  $vi^e$  siècle, et d'une époque antérieure au départ de saint Colomban pour le Continent, il faut admettre que tous les éléments décoratifs qui entrent dans la composition de ses majuscules étaient connus en Irlande avant que ne fut entreprise la décoration des manuscrits de Bobbio. Or le poisson — ou des formes atrophiées du poisson — joue un rôle assez important dans sa décoration ; c'est un motif qui existe déjà dans les manuscrits latins du  $v^e$  siècle, et il n'est pas matériellement impossible que son introduction en Irlande remonte à cette époque ; les poissons très dégénérés du Cathach semblent cependant procéder plus naturellement de

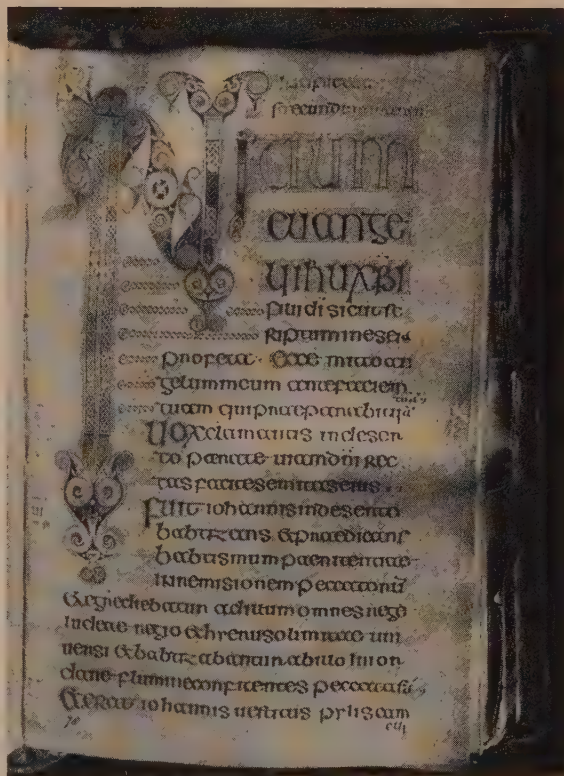


FIG. 17. — Livre de Durrow, début de l'Evangile de saint Marc. — Photo. F. H.



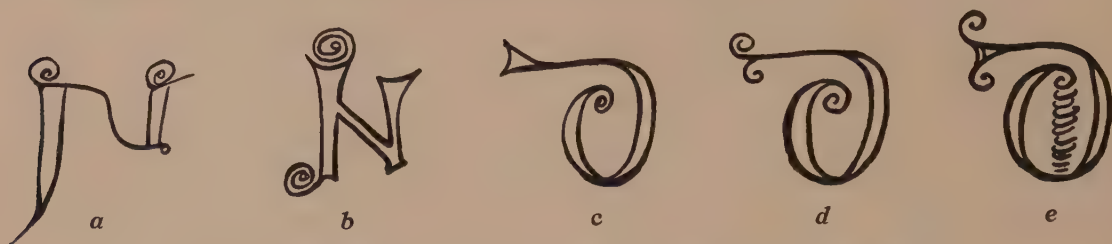


FIG. 18. — *a* Codex Ambr. S.45.sup., p. 62; *b* Livre de Durrow, fol. 1 v.; *c* id., fols. 1 v., 8 v., 9 v. et *passim*; *d* Codex Ambr. S.45.sup., p. 58; *e* Codex Ambr. O.212.sup., fol. 15,

de tous les monastères italiens, ait eu à sa disposition ces modèles coptes que tout le monde semble s'accorder à voir derrière les caractéristiques essentielles du premier style irlandais, alors que les singularités de l'atelier de Bobbio s'expliquent aisément si elles sont d'importation irlandaise.

Reste l'hypothèse d'un mouvement de va-et-vient et d'influences agissant dans les deux sens. Nous savons, sans qu'il y ait de doute possible, que des manuscrits irlandais ont été apportés à Bobbio, et cela à bien des reprises, au cours des VII<sup>e</sup>, VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles. Qu'un courant inverse ait existé, et que des manuscrits aient été apportés de Bobbio en Irlande, c'est ce qu'il n'est pas possible actuellement de prouver avec certitude, puisque nous ne savons rien de l'histoire du Codex Usseianus Primus. Nous savons seulement que tous les caractères de son écriture le désignent comme un manuscrit écrit à Bobbio, mais qu'il ne figure dans aucun des catalogues de la bibliothèque du monastère, et ne porte pas l'ex-libris de Bobbio. Il est donc plus que vraisemblable qu'il avait quitté son lieu d'origine à une date ancienne, et que c'est d'un monastère irlandais qu'il avait été enlevé quand Ussher l'a recueilli. Bien qu'une coïncidence soit possible (car le motif est fréquent au VI<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la fin du VII<sup>e</sup> siècle), il n'en reste pas moins qu'une étroite ressemblance existe de Loher, en Kerry<sup>32</sup>. D'autres motifs ont pu arriver en Irlande de la même façon, entre le "XP" flanqué de l'"Λ" et du "ω" du Codex et celui gravé sur la stèle entre autres le poisson. Dans ce cas, il faudrait admettre que le Cathach soit postérieur aux premiers manuscrits de Bobbio, donc des alentours de 640 environ. Nous verrons tout à l'heure que cette date en rendrait la décoration plus intelligible, mais ce qui semble plus plausible n'est pas toujours exact chronologiquement. Il reste que cette troisième hypothèse est la plus satisfaisante dans l'état actuel de nos connaissances, quoique de nouvelles découvertes puissent nous obliger à la réviser.

## SAINT-GALL ET LUXEUIL.

Il semble tentant de vérifier si ce que nous avons constaté à Bobbio s'est passé dans d'autres fondations irlandaises anciennes du Continent, particulièrement

32. Voir "J.R.S.A.I.", 1948, p. 175.

dans celles qui datent du temps de saint Colomban, comme Luxeuil et Saint-Gall.

La plupart des manuscrits irlandais de Saint-Gall semblent plus récents que la période qui nous occupe. Seule une page-tapis, servant de feuille de garde à la reliure du Codex 221 se rapproche de ce qui nous intéresse<sup>33</sup>. Elle comporte une croix latine dans un cadre, tous deux couverts d'entrelacs; les quatre compartiments déterminés par les bras de la croix sont remplis de gros entrelacs rubanés étonnamment analogues, jusque dans leurs terminaisons en pointes effilées, à ceux du Codex Dunelm. A.II.10.

Luxeuil, le premier grand monastère fondé en Gaule par saint Colomban, après son ermitage d'Annegray, devrait, semble-t-il, nous fournir tout autant de renseignements que Bobbio, sa dernière fondation. Malheureusement, le plus ancien

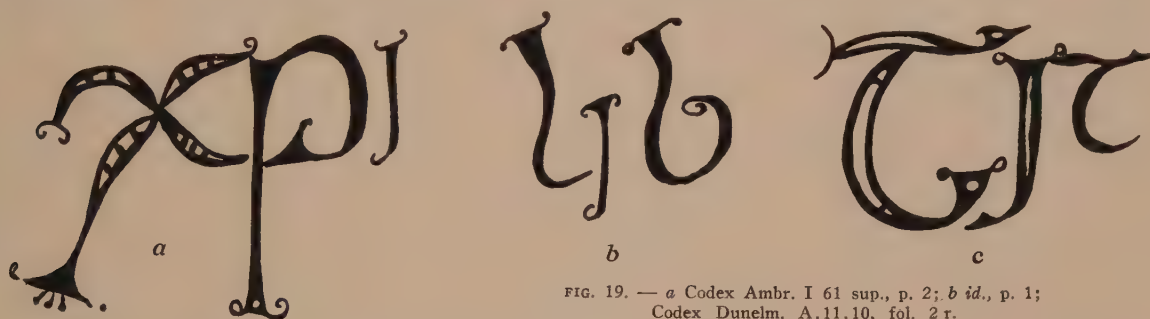


FIG. 19. — a Codex Ambr. I 61 sup., p. 2; b *id.*, p. 1; Codex Dunelm. A.11.10, fol. 2 r.

manuscrit du scriptorium de Luxeuil qui soit parvenu jusqu'à nous ne remonte qu'à 669<sup>34</sup>. Mais il n'est pas impossible que quelques manuscrits de la fin du VII<sup>e</sup> et du VIII<sup>e</sup> siècles nous restituent des traits des manuscrits irlandais primitifs. Le MS. Add.11878 du British Museum (Lowe, II, 163; Zimmermann, I, pl. 50) que Lowe date du début du VIII<sup>e</sup> siècle est extrêmement intéressant à ce point de vue. Il s'ouvre par deux pages dont la composition générale rappelle le début du D.23.sup. et celui de chacun des Evangiles dans le Livre de Durrow. Le fol. I v. n'est pas à vrai dire une véritable page-tapis, mais un *Incipit* entouré d'un cadre dont les deux côtés verticaux sont occupés par des serpents à terminaisons spiraliformes. Le fol. 2 r. débute par un "P" initial dont la haste descend jusqu'en bas de la page et est remplie par une torsade. Les initiales qui apparaissent ici et là dans le corps du manuscrit sont généralement des lettres très simples, parfois rehaussées de rouge, mais quelques-unes ont un dessin curviligne et de petits crochets terminaux, comme le S.45.sup. On peut se demander si une pareille analogie de composition ne s'explique pas par un souvenir de manuscrits maintenant disparus appartenant à la première partie du siècle et d'inspiration analogue à ceux qui étaient décorés à Bobbio à la même époque. Il n'est pas impossible que le style si particulier qui caractérise les

33. G. L. MICHELI a indiqué l'aspect archaïque de cette page et ses affinités, non avec la décoration mérovingienne, mais avec les manuscrits irlandais anciens. Voir : G. L. MICHELI, *Op. cit.*, p. 64.

34. ZIMMERMAN, *Op. cit.*, p. 47, II, pl. 91\*. Ce manuscrit provient de Luxeuil. Pour les récentes théories mettant en doute l'origine du reste du groupe, voir : "Scriptorium", II (MASAT), "Rev. bibl.", 58 (Dom Charlier).



manuscripts de Luxeuil au VIII<sup>e</sup> siècle ne puisse s'expliquer de la même manière. M. Masai a été frappé par l'analogie de ces manuscrits à grandes pages de rosaces avec certaines stèles irlandaises, comme celle du cimetière de Carndonagh, et il y voit une raison pour dire, avec Clapham<sup>35</sup> que cette stèle est de pur style mérovingien, et non de style « irlandais ». Il est plus vraisemblable qu'elle représente un stade de l'évolution du style irlandais, alors qu'il était encore fortement imprégné de modèles coptes, et que certaines particularités du style de Luxeuil puissent s'expliquer par une survivance de ce que les premiers moines irlandais avaient apporté à Luxeuil.

### CONCLUSION

Ces apports à l'étude des manuscrits irlandais donnent une image nouvelle des débuts de la miniature insulaire.

Tout d'abord, ces débuts remontent probablement bien plus haut qu'on ne l'avait cru. Nous atteignons maintenant jusqu'au commencement du VII<sup>e</sup> siècle, peut-être même jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle, si l'on accepte la date la plus ancienne du Cathach, et cela nous permet de comprendre un peu mieux comment les éléments nouveaux de l'art chrétien se sont combinés avec le vieil art païen d'Irlande.

L'art irlandais de l'époque païenne, nous pouvons en avoir quelque idée grâce à la décoration de monuments tels que les pierres de Turoe, de Castlestrange, de Killycluggin, et des objets tels que le torques d'or de Broigther, les lamelles d'os gravées de Lough Crew et quelques objets de bronze, parfois rehaussés d'émail. C'est un art dont l'élément essentiel, en dehors de quelques dessins angulaires comme la bordure de la pierre de Turoe, est un motif de spirales plus ou moins enroulées et reliées entre elles par des lignes courbes, compliquées souvent de motifs de feuilles.

A cet art de l'Irlande païenne vint s'ajouter, à partir du V<sup>e</sup> siècle et de la conversion de l'Irlande, un art chrétien importé. J'ai essayé de montrer<sup>36</sup> comment la stèle ou le pilier décoré d'une croix ou d'un "XP" à l'imitation de monuments de Grande-Bretagne et de Gaule, apparaît en Irlande, d'abord très semblable à ses modèles d'outre-mer, puis envahi peu à peu par des ornements — spirales avec ou sans motif de feuilles, entrelacs, etc. Quelque chose d'analogue s'est sans doute produit pour les manuscrits. Nous savons que saint Patrick avait apporté avec lui des livres; Adamnan, dans sa biographie de saint Colomban, nous montre le saint occupé, jusqu'à la nuit même de sa mort, à copier des manuscrits. Qu'étaient ces livres? Psautiers, Evangéliaires, recueils d'hymnes pour les divers jours de la semaine — telles sont les quelques indications que l'on nous donne — donc textes

35. A. W. CLAPHAM, *Notes on the Origins of Hiberno-Saxon Art*, "Antiquity", 1934, pp. 43 sqq.

36. F. HENRY, *Irish Art*, pp. 27 sqq.

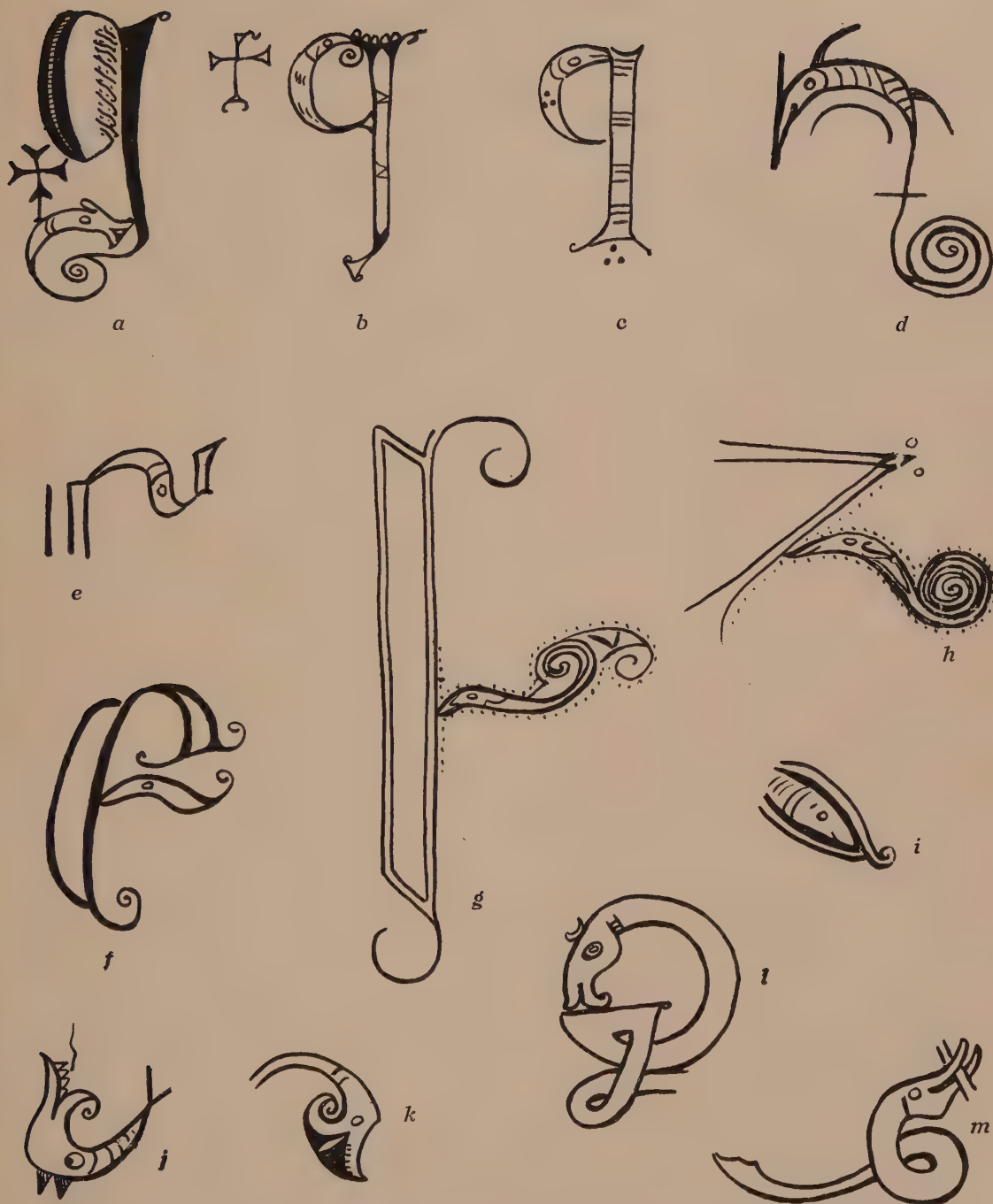


FIG. 20. — *a* Cathach, fol. 48 r.; *b* Codex Ambr. I.61.sup., fol. 46 r.; *c* Codex Ambr. S.45.sup., p. 3; *d* *id.*, p. 2; *e* Cathach, fol. 31 v.; *f* *id.*, fol. 36 v.; *g* Livre de Durrow, fol. 118 r.; *h* *id.*, fol. 234 v.; *i* Cathach, fol. 35 r.; *j* St Gall 730, p., 18; *k* Cathach, fol. 52 r.; *l* Codex Dunelm. A.11.10, fol. 2 r.; *m* Disque émaillé de Benty Grange.





FIG. 21  
Codex Dunelm. A.11.10,  
fol. 3 r.

latins qui peuvent avoir eu des initiales ornementées (mais non entourées de points). L'écriture irlandaise, telle que nous la trouvons dans les premiers manuscrits de Bobbio — cette « semi-onciale tendant à la minuscule » qui revient si souvent dans les descriptions de Lowe — est une déformation de l'écriture de manuscrits latins. Mais tant de choses, dans les manuscrits irlandais, ne peuvent pas s'expliquer par l'imitation de livres latins qu'il faut bien penser qu'ils n'étaient pas seuls dans les collections de manuscrits des moines irlandais. Les manuscrits de Bobbio ont déjà presque constamment cette caractéristique des manuscrits irlandais plus tardifs : le cahier de cinq doubles pages. Or, il est constant, non dans les manuscrits latins, mais dans les manuscrits orientaux. De même nous avons vu que presque tous les traits distinctifs de la décoration irlandaise primitive — pointillés, entrelacs, rosaces, pages-tapis, etc. — remontaient à des modèles coptes. Que ces emprunts à l'art copte s'expliquent par la présence des moines égyptiens signalée à plusieurs reprises dans des textes irlandais, ou simplement par les liens étroits qui, probablement

par Lérins où saint Patrick avait séjourné, rattachaient les monastères irlandais primitifs à leurs modèles de la Thébàide, c'est ce qu'il est difficile de dire. Mais les rapports sont évidents, et qu'ils aient été parfaitement conscients est confirmé par un passage du poème à la gloire de la règle de Bangor — le monastère d'origine de saint Colomban — que l'on trouve dans l'*Antiphonaire* :

...*Domus deliciis plena*  
*Super petram constructa*  
*Necnon vinea vera*  
*Ex Aegypto transducta*<sup>37</sup>...

Dans les manuscrits, comme dans la décoration des piliers sculptés, il semble y avoir eu une période où les éléments étrangers submergent le style irlandais préchrétien : cela expliquerait l'aspect si peu insulaire et d'une copticité si intransigeante de la page-tapis du D.23.sup. Cependant, il est un point du décor où les Irlandais et leurs maîtres se rencontraient suffisamment pour qu'une fusion fût possible : les petits crochets, du type de ceux du Dioscoride de Vienne et de cer-

37. *Versiculi Familiae Benchuir, Ant. de Bangor*, fol. 35 r.

tains manuscrits latins, étaient faits pour les séduire, eux dont la décoration, jusqu'à l'introduction du Christianisme, avait presque uniquement consisté en courbes et en spirales.

Tout de suite, ils insistent sur cet aspect du décor, l'amplifient. On trouve des spirales très enroulées dans la grande majuscule du S.45.sup. et dans le O.212.sup., et des lettres dessinées par un système de courbes et de contre-courbes dans presque tous les manuscrits de la série. Il y a pourtant ceci de frappant que les motifs de feuillage n'apparaissent pas dans les manuscrits dont nous pouvons être presque certains qu'ils ont été écrits à Bobbio, tandis qu'on les trouve dans le Cathach et l'Antiphonaire de Bangor<sup>38</sup>. Est-ce simplement que cette finesse du décor n'a pas survécu au voyage, ou bien ces deux manuscrits appartiennent-ils à une

date plus tardive où le décor indigène pénétrait plus intimement dans la décoration des manuscrits? Ici encore, tout dépend de la date que l'on donnera au Cathach.

Quoi qu'il en soit, il est évident qu'il existait dès cette époque des types de décorations différentes : d'une part, des manuscrits à initiales ornées du type du Cathach et de l'Antiphonaire; nous avons vu que ce type se perpétue et reparait dans les Priscien du IX<sup>e</sup> siècle; d'autre part, des manuscrits à grande majuscule accompagnée ou non d'une page-tapis : c'est le type qui conduit au Livre de Durrow et il suffit de mettre côte-à-côte les majuscules du S.45.sup., du A.II.10 de Durham et celle de la première page de l'Evangile de saint Marc dans le livre de Durrow (fig. 15, 16 et 17) pour avoir les trois étapes d'une évolution parfaitement claire et évidente<sup>39</sup>.

Le début de chapitre du D.23.sup., page-tapis et majuscule, peut de la même façon être mis à côté d'un début

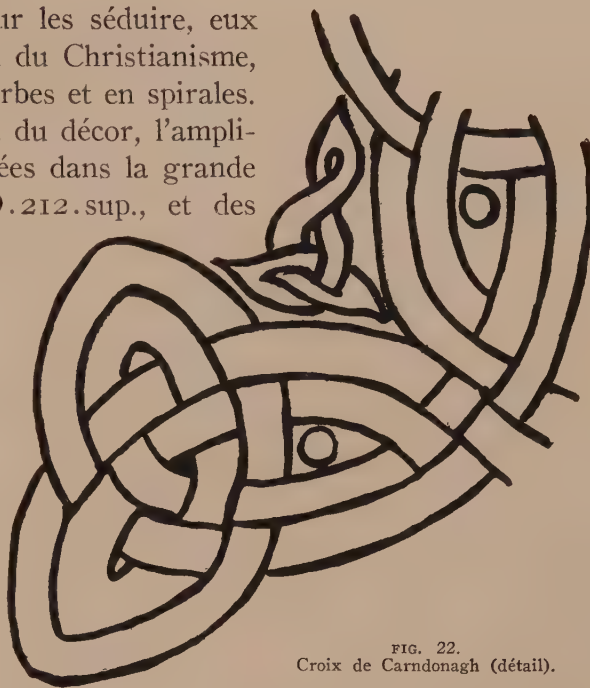


FIG. 22.  
Croix de Carndonagh (détail).



FIG. 23.  
Livre de  
Durrow,  
fol. 174 r.  
(détail).

38. Ils sont suggérés sans être vraiment nets dans les angles de la page décorée du Codex Dunelm. A.II.10.

39. NORDENFALK a vu le rapprochement, mais n'a osé que l'indiquer en passant (*Op cit.*, p. 168, note 36), n'ayant pas pu examiner les manuscrits de Milan sur place. Il indique en même temps un rapprochement avec une majuscule des *Leges Langobardorum* (St. Gall 730), un manuscrit qui, d'après ZIMMERMAN, aurait été écrit à Bobbio, en onciales, vers 700. En l'absence d'une étude paléographique du manuscrit, il est difficile d'en faire état : s'il était possible que sa date soit d'un peu plus de cinquante ans plus ancienne, il viendrait se placer d'une manière très satisfaisante entre le S.45.sup., dont il a les deux poissons curvilignes, et l'A.II.10, dont il a les têtes d'animaux aux mâchoires retroussées. (Voir fig. 20, j.)



d'Évangile du Livre de Durrow (fig. 4 et 5). Mais la filiation ne peut pas être tracée seulement dans les grandes lignes de la composition. Le Livre de Durrow comprend, à côté des pages toujours reproduites, des détails moins connus qui révèlent des rapports étroits avec les manuscrits qui nous occupent. Une comparaison de quelques-unes des initiales très simples, ornées seulement de fines spirales, que l'on trouve dans ses *Breves causae*, avec des initiales du S.45.sup. est frappante à ce point de vue (fig. 18). On passe aussi trop facilement sous silence le fait que le poisson que nous avons trouvé à plusieurs reprises dans les manuscrits de Bobbio et qui apparaît aussi dans le Cathach, se trouve en deux endroits dans le Livre de Durrow : au fol. 118 r., où il forme la barre médiane du "F" majuscule du premier chapitre de saint Luc, et au fol. 234 v., où il dessine le trait inférieur d'un "Z" (fig. 20). Dans les deux cas, c'est une variété très évoluée et déformée du poisson ornemental, étiré et terminé par une spirale très enroulée. Mais si l'on décompose la construction de la majuscule du S.45.sup., on y trouve des poissons se terminant également par des spirales. Un problème se pose, devant ces animaux aux corps rubanés, que nous ne pouvons qu'indiquer en passant ici. C'est celui de leur rapport avec d'autres animaux enluminés ou émaillés : les serpents aux mâchoires étirées ou retroussées du A.II.10, les serpents-poissons du disque émaillé de Benty Grange, et les animaux de la page de garde de l'Évangile de saint Jean dans le Livre de Durrow. Entre eux tous, il y a une étroite analogie. Les animaux du Livre de Durrow en ont aussi avec les animaux saxons et scandinaves du style II de Salin. Sans aller aussi loin que M. Forssander qui, tout en ignorant qu'il était possible de le faire remonter jusqu'au début du VII<sup>e</sup> siècle dans l'art irlandais, attribua un rôle prépondérant dans l'élaboration de l'animal de Durrow à ce « poisson-dauphin »<sup>40</sup> et fit dériver de l'animal du Livre de Durrow l'animal anglo-saxon du type de Crundale Down<sup>41</sup>, il est impossible d'ignorer la part que ces dérivations du poisson a pu avoir dans la formation de l'entrelacs-animal irlandais.

Il y a d'autres détails, infimes, mais profondément significatifs, que l'on peut suivre depuis les manuscrits anciens jusqu'au A.II.10 de Durham ou au Livre de Durrow : l'emploi, par exemple, d'une petite croix grecque juxtaposée à une majuscule ou insérée dans son décor. On la trouve dans le Codex I.61.sup. de l'Ambrosienne (fol. 46 r.), à plusieurs endroits dans le Cathach (fig. 20), et elle reparait dans le Livre de Durrow, au-dessus du "X" du XPI AUTEM (fol. 15 r.), et en haut du second jambage de l'"N" au début de l'Évangile de saint Jean (fol. 175 r.). Un certain évidemment circulaire des terminaisons de lettres, qui se trouve dans des majuscules du Codex I.61.sup., de l'Antiphonaire de Bangor et de manuscrits tardifs de Bobbio (C.301.inf. et F.60.sup.), est employé à plusieurs reprises par le peintre de l'A.II.10 de Durham et reparaitra par la suite dans nombre de manuscrits de

40. J. E. FORSSANDER, *Irland-Oseberg*, "Bulletin de la Société Royale des Lettres de Lund", 1942-1943, pp. 130 sqq.

41. Étant donné la date assez haute qu'il faut probablement donner aux objets de Sutton Hoo, cette hypothèse perd toute vraisemblance.

style irlandais. C'est un procédé décoratif qui est employé souvent par les émailleurs irlandais, mais on le trouve aussi dans nombre de majuscules, de style essentiellement continental, de manuscrits de Bobbio écrits en onciales (R.57. sup.). Il est donc difficile de déterminer son origine exacte, mais sa persistance n'en reste pas moins frappante.

Les manuscrits que nous avons examinés semblent donc bien nous renseigner sur une phase ancienne de l'enluminure irlandaise — phase composite, où l'imitation de manuscrits latins et coptes se combine lentement avec les éléments de la décoration curviligne irlandaise — et un examen attentif les montre comme des ancêtres très plausibles de ces premiers manuscrits à grande décoration peinte de style irlandais que sont l'A.II.10 de Durham et le Livre de Durrow.

Nous nous trouvons donc en face d'un groupe de transition analogue à celui qui existe d'une façon si nette dans les piliers et les stèles sculptés. Ces manuscrits correspondent aux monuments dont les spirales n'ont pas toujours un motif de feuillage, tels que les stèles d'Inishkea et certains piliers gravés du Kerry, ou dont les entrelacs sont réduits à un simple nœud, comme la stèle de Killaghtee ou celle de Caher Island — ces monuments encore timides où ne paraît qu'un élément décoratif à la fois — tandis qu'au Livre de Durrow et au Codex de Durham correspondent des sculptures plus complexes comme la croix de Carndonagh et ses piliers, avec leur juxtaposition d'entrelacs, de spirales, de personnages et d'animaux, ou le pilier de Killadeas, avec ses entrelacs à cercles. Dans les deux cas, les rapports sont étroits. Nous avons signalé ceux du pilier de Loher avec la page au "XP" du Codex Usserianus Primus; M. Nordenfalk a indiqué le parallélisme d'inspiration qui existe entre les initiales du Cathach et la stèle de Reask; on pourrait multiplier les exemples. De même on pourrait noter la présence des mêmes affectations de décoration chez les peintres de l'A.II.10 ou du Livre de Durrow et le sculpteur de Carndonagh : tous trois



FIG. 24. — St. Gall 221 (page de garde).



emploient volontiers des entrelacs dont certains plis effilent le ruban jusqu'à l'invraisemblance (fig. 21 et 23)<sup>42</sup>; et le peintre de l'A.II.10, comme le sculpteur de Carn-donagh et celui de la stèle de Fahan Mura, introduit de petits disques dans les endroits que les replis du ruban risqueraient de laisser trop vides (fig. 21 et 23). Cette habitude, comme celle de faire les entrelacs en larges rubans, remonte probablement à l'imitation de modèles coptes, car on trouve des disques disposés de la même façon dans les torsades de la reliure de la collection Pierpont-Morgan (fig. 6). Ces étroites analogies font apparaître sculptures et manuscrits comme des produits, étroitement apparentés, du même milieu, au sujet desquels la question de l'antériorité de l'un ou de l'autre groupe se pose à peine puisqu'on ne peut les considérer comme modelés les uns sur les autres, mais bien comme créés parallèlement par des artistes pareillement imbus des mêmes traditions<sup>43</sup>.

FRANÇOISE HENRY.



42. Nous avons déjà noté ce détail dans la page de garde du St. Gall 221 (voir p. 27).

43. Cet article est le résultat d'une visite faite à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan en octobre 1948. Je tiens à remercier ici le Préfet de la Bibliothèque, Monsignore Galbiati, pour l'extrême courtoisie avec laquelle il a facilité en toutes choses mes recherches. Je suis heureuse de remercier aussi Geneviève L. Micheli et le professeur S. P. O. Riordáin, qui tous deux ont bien voulu lire le manuscrit de cet article et me faire part d'utiles observations, ainsi que les Trustees du British Museum qui m'ont donné l'autorisation de reproduire la photo publiée à la fig. 7, et les Bibliothécaires de Trinity College, à Dublin, et de la Bibliothèque de la cathédrale de Durham pour l'obligeance avec laquelle ils m'ont facilité l'étude des manuscrits qui leur sont confiés.

ITALY REVISITED

1948, 1949

# RECENT DISCOVERIES IN CLASSICAL SCULPTURE

T

HE wealth of Italy in classical sculpture is brought home with renewed vividness as one returns to that incomparable land after an absence of ten years. Practically all the Museums are again open, many of them newly installed and provided with fresh labels and revised handbooks. One can study to one's heart's content all periods of Greek and Roman sculpture in a splendid array of examples. They are brought before us in many superlative pieces but also in average and mediocre ones, so that we can obtain a true and many-sided picture of classical art. Moreover it is not a static show. Every year there emerge from this ancient soil new examples that add to our knowledge, sometimes solving long-standing problems, often posing new ones.

In this article I want to describe briefly a few of the newly discovered or newly installed sculptures that I saw in Italy in the autumns of 1948 and 1949. It will not be a comprehensive account but a personal one. I shall merely select from the rich feast that was spread before me the pieces which interested me most, which I found most significant for the study of classical sculpture. (I have to leave out Sicily, for I did not go there.) I want to take this opportunity of thanking my Italian



colleagues for their ready help in giving me information, supplying me with photographs, and granting me permission to publish them.

I shall begin with Florence. The ground of the Archaeological Museum with the famous collection of Etruscan antiquities was reopened by Mr. A. Minto and the second floor containing the pottery and bronzes is to follow soon. There is now a new entrance to the building, at Piazza SS. Annunziata, from which the visitor will first approach the galleries of Greek sculpture. He will see there two splendid new statues of archaic Greek youths or *Kouros*<sup>1</sup>, the only ones to be seen in Northern or Central Italy. One, in excellent condition (only the lower legs are

missing), dates from the middle archaic period, perhaps from about 560 B.C. (fig. 1), and is a worthy companion of the *Kouros* from Volomandra in Athens. The other is a delicately worked torso, late archaic, of about 510 B.C. (fig. 2), and resembles the *Kouros* of Leontinoi in the Syracuse Museum. They are not recent discoveries, having long been in the family of Dr. Milani, the former director of the Archaeological Museum. As far as can now be ascertained they were brought to Italy from Greece. Their acquisition by the Museum in Florence is an artistic event of great import. For the first time the radiant art of archaic Greece in its purest form can be enjoyed and studied in this center of ancient culture.

The Vatican in Rome is almost the only one of the Italian Museums that has had its treasures put back in exactly the same places as before—except for the Magazzini, which have been systematically rearranged by Mr. Filippo Magi and have become a place for fruitful research.

Several of the splendid reliefs from the Cancelleria Palace<sup>2</sup> (fig. 3), found just before the war, are now exhibited in the courtyard leading to these store-rooms. They are among the best preserved and finest examples of the art evolved in Rome in the early Imperial period. They have been assigned to the time of Domitian, A.D. 81-96. As in the reliefs of



FIG. 1. — About 560 B.C. — Kouros.  
Archaeological Museum, Florence, Italy.

1. MINTO, "Critica d'Arte", VIII, 1943, pp. 1 ff., 12 ff.; RICHTER, *Kouros*, Nos. 61 and 151, and *Archaic Greek Art*, pp. 66 and 187.

2. MAGI, *I Relievi flavi del Palazzo della Cancelleria*, 1945. (Fig. 3 is reproduced with the kind permission of DR. GIOVANNI BARDI, publisher.)

the Augustan Ara Pacis, we see Greek types of faces and draperies alongside Roman portraits and togas, and we see new spatial problems—with figures placed in the near and farther distance—solved with remarkable ability. Nothing could be more instructive for our study of the relation and intimate connection of Greek and Roman art.

Several of the most important pieces that were "re-discovered" in the Vatican storerooms by Prof. Amelung many years ago and published by Guido Kaschnitz-Weinberg in 1936<sup>3</sup> are now on exhibition in the Belvedere. They comprise several heads from Roman copies of famous Greek statues—Myron's *Athena*, the *Aristogeiton*, the *Nike of Paionios*, and the *Idolino*. An important new discovery has been made by Miss Hermine Speier in these same storerooms. It is apparently nothing less than a piece from the Western pediment of the Parthenon—the upper half of a horse's head, presumably from Athena's team (fig. 4)<sup>4</sup>. Material, size, style, weathering, all fit. Moreover, one of Athena's horses had been missing and the new piece cor-



FIG. 2. — About 510 B.C. — Kouros. — Archaeological Museum, Florence, Italy.

3. *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*.

4. SPEIER, *Frammento di una testa di cavallo proveniente dai Magazzini dei Musei Vaticani*: "Rendiconti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia", XXIII-XXIV, 1947-1948, 1948-1949, pp. 57-74.



responds to Carrey's drawing of it made prior to the bombing of the Parthenon in 1674. The identification, therefore, ably set forth by its sponsor, commands conviction. As two other fragments from the Parthenon—a *Lapith's Head* from a metope and the *Head of a Youth* from the frieze—were found in the same storerooms forty years ago, there is nothing incredible in the new discovery. It is not known when and how these fragments from the Parthenon were acquired by the Vatican, but it is possible, as Miss Speier suggests, that they came from the same source as the well-known Greek relief of a horseman exhibited in the Museo Chiaramonti. That piece is known to have come through the Cammuccini family, who had it from the Giustiniani family, to whom General Morosini had presented it—the same Morosini who ordered the bombing of the Parthenon and the fatal lowering of the Western pediment.

Another precious fragment of Greek sculpture that has recently been found again is the lower part of the well-known Greek grave relief of an *Athlete with his Slave Boy*<sup>5</sup>. This relief was once in the Palazzo Cesi, near the church of San Lorenzo in the Borgo, and drawings dating from the Renaissance show it complete (fig. 5); but when it came to the Vatican, as a gift to Leo XIII in 1902, the lower part was missing. At a meeting of the Pontifica Accademia Romana di Archeologia, in May 1949, Mr. Magi announced the discovery of the missing fragment in the church of San Lorenzo. It supplies the lower legs of the youth and the lower part of the little attendant who is standing with crossed legs, leaning against a pillar;

just as he is represented in the drawing. The whole composition greatly gains by this addition. Mr. Magi expects to publish this important discovery in the near future.

In the Lateran Museum the most interesting newcomer is the copy of Myron's *Marsyas* recently found at Castel Gandolfo (fig. 6)<sup>6</sup>. The head is mis-



FIG. 3. — A.D. 81-96. — Relief from the Cancellaria Palace. — Vatican.

5. AMELUNG, *Vatikan-Katalog*, II, p. 666, No. 421, pl. 74; "Jahrbuch des arch. Inst.", XXIV, 1909, pp. 191 ff.; HELBIG, *Führer*, No. 246.

6. CARPENTER, "Memoirs of the American Academy in Rome", XVIII, 1941, p. 15 ff., pl. 6 C.

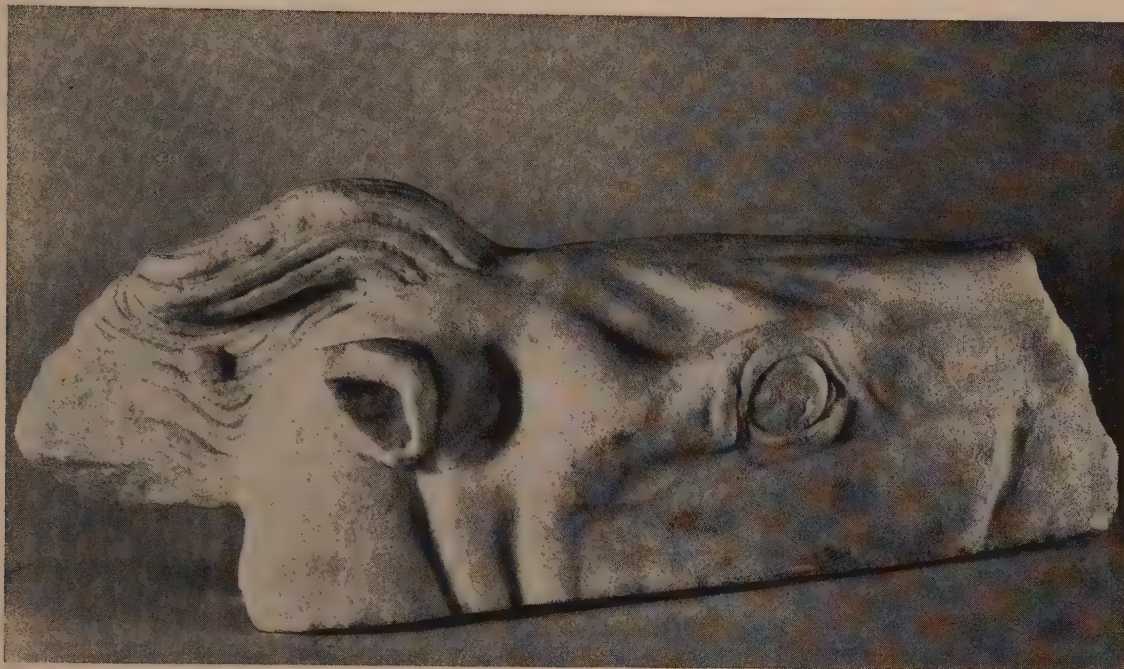


FIG. 4. — 438-432 B.C. — Head of a Horse, from the Western pediment of the Parthenon. — Vatican.

sing as well as the lower legs and the greater part of the arms, but the carving is sensitive. The piece has been mounted at the same angle as the better preserved replica (found in 1823 on the Esquiline) next to which it has been placed. It brings out with even greater vividness the precariousness and novelty of the pose and the close relation in this respect to Myron's *Diskobolos*.

The National Museum of the Terme has been reorganized. The director, Mr. Salvatore Aurigemma, and Mr. Enrico Paribeni have rearranged many of the Greek and Roman sculptures in new galleries on the ground floor. Almost every piece is effectively presented in a good light and at a convenient height. Many sculptures not formerly exhibited, including a series of Roman and Christian sarcophagi, adorn the entrance halls. Among the more recently discovered marbles the head of an Amazon, found in Hadrian's villa near Tivoli, is of special interest<sup>7</sup> (fig. 7). It is a replica of the bronze head from Herculaneum that was tentatively identified by Furtwängler as a copy from Pheidias' *Amazon*. Mr. Giovanni Becatti has reconstructed the whole figure in a cast in the Museo dei Gessi and the effect is pleasing. But there are, of course, other candidates—a head in the Villa Albani, for instance, and one in the Petworth Collection (the latter sponsored by Dr. Langlotz).

7. AURIGEMMA, *Le Terme di Diocleziano e Il Museo Romano*, p. 60, No. 149; LANGLOTZ, *Phidiasprobleme*, p. 61, pl. 32.





FIG. 5. — XVI Century drawing of a relief now in the Vatican ("Jahrbuch des deutschen arch. Inst.") XVIII, 1903, p. 109, fig. 1).

ted, the folds are a bit uniform for original Greek work, and there is a technical clue. On the right side of the back are marks of the running drill, a tool which, as far as we now know, was not used in Greece until the second half of the V Century B.C. (traces of its use are observable on the frieze of the Par-

8. AURIGEMMA, *Op. cit.*, p. 59, No. 146. To be published by E. PARIBENI in the "Annuario".

For a final answer to the long standing problem one must still await the finding of a copy of the Pheidian statue with its head preserved.

Another important accession of the National Museum is a headless statue of a girl wearing a peplos, found in 1941 in the Piazza Barberini (fig. 8)<sup>8</sup>. It differs from that of most peplophoroi of the second quarter and middle of the V Century in that the right hand lifted a fold of the drapery—a graceful motive that creates variety in the composition. The statue has been claimed by some as a Greek original, but though sensitively execu-



FIG. 6. — Roman copy of a Greek work of about 450 B.C. — Marsyas, Lateran Museum, Rome.



FIG. 7. — Roman copy of a Greek work of about 440 B.C.  
Head of an Amazon. — National Museum of the Terme, Rome.

a marine deity (Thetis?); the quiet pose and her look into the distance make one think of a Tyche, a personification of a city by the sea.

The famous torso from the Valentini Palace<sup>10</sup> has been lent to the National Museum by its owner and will be exhibited when the unsightly restorations have been removed. The momentary pose connects the statue with creations of the middle of the V Century B.C.

The most imposing new sculpture in the Museo Nuovo of the Conservatori Palace (ex Museo Mussolini) is a torso of the *Aristogeiton* from the Tyrannicide group, found near the church of S. Ombono<sup>11</sup>. The execution is fresher than in

thenon). It seems more likely, therefore, that the new statue is an excellent copy of Roman times.

A female figure seated on a throne, her legs crossed, her chin resting on her right hand (fig. 9)<sup>9</sup>, is one of several sculptures unearthed during the recent building operations for the new Termine station. It is an exceptionally fresh and well-preserved copy of a Hellenistic creation. Who is represented is not certain. The presence of a baby Triton suggests



FIG. 8. — Roman copy of a Greek work of about 460 B.C.  
Woman wearing a Peplos. — National Museum of the Terme, Rome.

9. AURIGEMMA, *Op. cit.*, p. 69, No. 178; FELETTI MAJ, *Archeologia Classica*, I, 1949, pp. 46 ff.

10. PICARD, *Manuel d'Archéologie Grecque, La Sculpture*, II, pp. 115 ff., fig. 51 and 52.

11. A. W. VAN BUREN, "A.J.A.", XLIV, 1940, pp. 381, 395 ff.; BOCCONI, *Collezioni Capitoline*, addendum to p. 315.





FIG. 9. — Roman copy of a Hellenistic work.  
Marine Goddess or Tyche of a City.  
National Museum of the Terme, Rome.

of the same Greek composition, which must have been popular in Roman times, since a large number of replicas exist. It has been identified with the *Pothos* by the great sculptor Skopas described by Pausanias (I, 43, 6) as forming part of a group with Eros

12. COLINI, "Capitolium", 1940, pp. 871 ff.; BECATTI, "Le Arti", III, 1940-1941, pp. 401 ff.; MINGAZZINI, *Scopas Minore*, in "Arti Figurative", II, 1946, pp. 137 ff.

the Naples replica and, miraculously, the head from the Magazzini of the Vatican has been found to belong (the two fractures fit). A plaster cast of the head has been added to the torso (fig. 10), and it is hoped eventually to acquire the marble from the Vatican, by exchange.

Two beautiful statues, one preserved with its head (fig. 11), were found during building operations in the Via Cavour and are now installed in the long gallery of the Conservatori Museum<sup>12</sup>. Both are copies



FIG. 10. — Roman copy of a Greek work of 477-476 B.C.  
Aristogeiton. — Museo Nuovo, Rome (From a reconstructed cast  
in the Museo dei Gessi, Rome).

and Himeros in the temple of Aphrodite at Megara. The figure has the sinuous grace that distinguishes IV Century Greek art and is conceived more or less frontally, without the torsion prevalent in the Hellenistic period. It seems unlikely, therefore, as has recently been claimed, that the original was created by a Skopas of a later date.

There are few discoveries made in Italy within the last fifty years that have appealed so much to the popular imagination as the life-size terracotta sculptures in the Villa Giulia Museum that were found in the Portonaccio area of Veii, near the ruins of an Etruscan temple. Foremost among them are the magnificent statue of Apollo (fig. 12), engaged in a contest with Herakles for the sacred hind, and a head of Hermes. The original purpose of these statues was not known, but it was thought that they formed part of a large group, either from the pediment of the temple, or as a stupendous votive offering erected in the sanctuary.

The answer to this question has now come and it is truly surprising. In recent excavations, which were begun some years ago and are now being continued by Miss Maria Santangelo, numerous frag-



FIG. 11. — Roman copy of a Greek work of the IV Century B.C. — Pothos. Conservatori Museum, Rome.



ments of terracotta bases of a previously unknown form have come to light (fig. 13)<sup>13</sup>. After laborious reconstructions, which are still proceeding, it was found that the bases belonged to the life-size statues, and in their turn fitted on the ridge pole of the temple. There were apparently eight such bases, on which the statues were placed in a row on the roof of the temple. It is the first time that we have evidence of such an extraordinary decoration and it opens up a new chapter in

Etruscan architecture and sculpture.

In addition to the bases more and more fragments of sculptures have been discovered—a few years ago a headless statue of a woman holding a child<sup>14</sup>, more recently a large piece of Apollo's right arm (fig. 12) and a piece of his right thigh (not yet added to the statue), a female head (fig. 14) which perhaps belonged to the woman<sup>15</sup>, as well as fragments of the head of Herakles. The work of reconstruction, which is exceptionally arduous, is being carried out with great flair and competence by Miss Santangelo.

The Barracco Collection, which was presented to the city of Rome by Giovanni Barracco in 1902, was withdrawn from exhibition in 1938 when the



FIG. 12. — Etruscan, about 500 B.C. — The Apollo of Veii (with a recently discovered piece of the right arm added).  
Villa Giulia Museum, Rome.

13. STEFANI, *Il Museo Nazionale di Villa Giulia in Roma* (1948), p. 58 (a provisional reconstruction, now being altered).

14. STEFANI, *Op. cit.*, p. 56; SANTANGELO, "Emporium", 1948, p. 23, figs. 1 and 2.

15. SANTANGELO, *Op. cit.*, p. 25, figs. 3 and 4, p. 27, fig. 5.

building in which it was shown was demolished. It has now been installed in the Little Farnesina Palace, which was opened to the public in November 1948. The charming new quarters and the tasteful arrangement carried out by Mr. Carlo Pietrangeli will ensure its continued popularity. A new handbook of the collection has just appeared (1949).

The Antiquarium Comunale on the Caelian hill had long been used as a temporary repository for the material from excavations in the city. The building will soon have to be abandoned, however, for the construction of the city's underground railway has caused a settling of the ground in that vicinity. A visit in 1948 under the kind guidance of Mr. Pietrangeli enabled me to see several recent discoveries of considerable importance.

They include the upper part of a head from another copy of Myron's *Marsyas*, which will eventually be transported to the Conservatori Museum, and a marble base of a candelabrum with reliefs of Apollo (fig. 15), Artemis, and Leto, delicately worked in a slightly archaistic style. The reliefs are adaptations of the Roman period of IV Century Greek works.

An impressive new reconstruction is exhibited in the House of the Knights of Rhodes at the Forum of Augustus. Some of the many fragments of caryatids and shields that decorated the fronts of covered exedras have been reassembled and from this section one can visualize the original grandiose design. The caryatids are copies of those from the Erechtheion, somewhat coarsely executed. A fragmen-

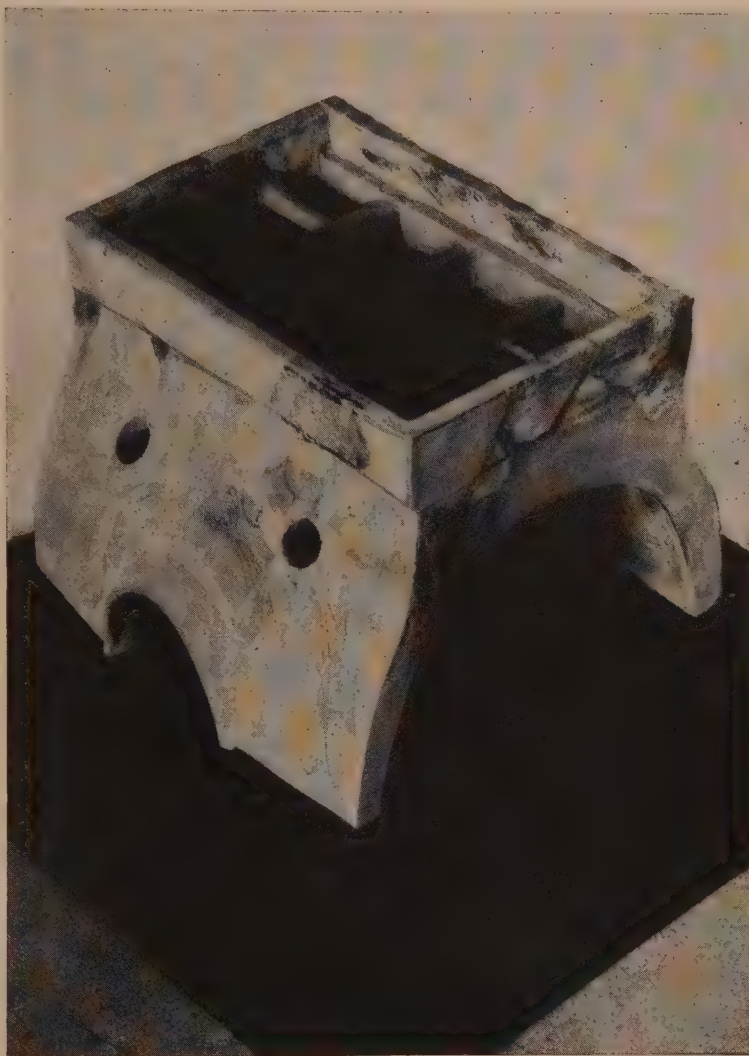


FIG. 13. — Terracotta Base, from Veii. — Villa Giulia Museum, Rome.



tary inscription on the base has been read *G(ai) Vib(i) Ruf(i)* and has been thought to be the signature of the copyist<sup>16</sup>; but since the verb "made it", which almost invariably accompanies such signatures, is missing, one cannot be sure.

Through an adequate train service and a good automobile road Ostia Antica is easily accessible from Rome. The excavations and archaeological research carried on there for many years under the direction of the late Mr. Guido Calza are now being continued by Mr. Pietro Romanelli, Mr. Giovanni Becatti, and Mrs. Raissa Calza. The newly opened Museum—supplemented by a nearby storeroom—can give an idea of the wealth of significant sculptures found on the site. We can only mention a few.



FIG. 14. — About 500 B.C. — Terracotta Head, from Veii. Villa Giulia Museum, Rome.

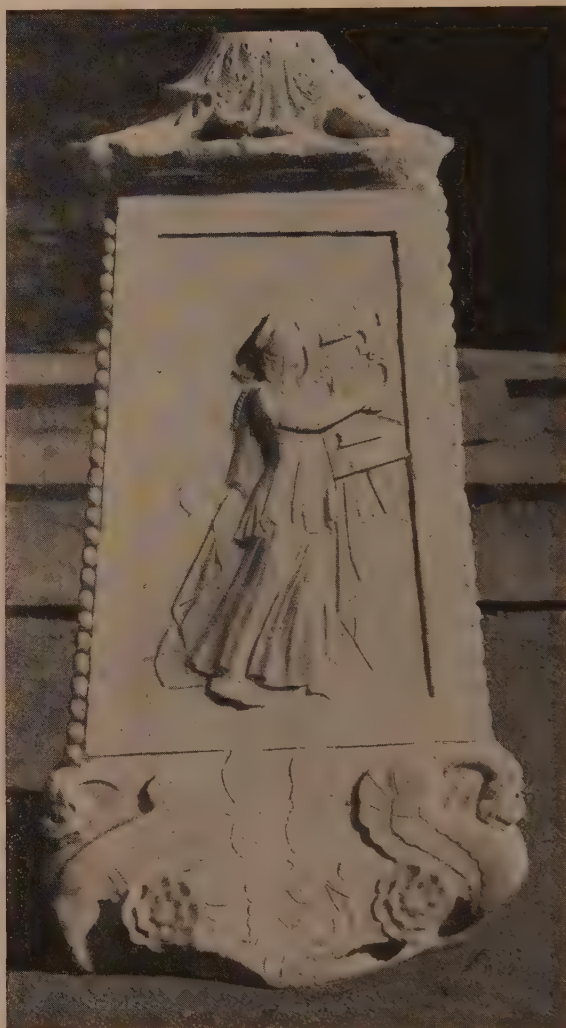


FIG. 15. — Roman adaptation of a Greek work of the IV Century B.C. — Lower part of a Candelabrum with a relief of Apollo. — Antiquarium Comunale, Rome.

Mithras, the Persian god of the Sun, in the act of sacrificing a bull, is one of the finest examples of that Eastern deity found in Italy (fig. 16)<sup>17</sup>. It is derived from a Hellenistic original, but was executed in Roman times. On the chest

16. GIGLIOLI, *Bull. Mus. Imp.*, in "Bull. com", 1941, p. 91.

17. R. CALZA, *Museo Ostiense*, p. 30, No. 149; BECATTI, *Attika*, p. 84, fig. 59.

of the bull the copyist has incised his signature, *Kritios of Athens made it*, in Greek letters that have been assigned to the first half of the II Century A.D. The statue was found in a small, dark sanctuary of Mithras, where it was placed so that the rays of the sun illumined the upturned head at certain hours. Around the walls were seats for the worshippers.

Of particular interest are the many portraits.

They comprise copies of Greek originals as well as a fine array of Roman heads and statues, ranging from the Republic to the late Empire. A herm-bust, inscribed *Themistokles*, found about ten years ago, gives us for the first time a portrait of the Athenian general to whom in great measure the victory against Persia was due (fig. 17)<sup>18</sup>. It is a vivid characterization of the farsighted, resolute, headstrong man who saved Greece from destruction. The date of the Greek original, which was probably a full-size statue, has been much discussed. That proposed by Mr. Calza—about 460 B.C.—seems to me the most likely, for the head combines some archaic traits, in the rendering of the hair, for instance, with an astonishing realism, and this combination is seen in a number of creations of that time.



FIG. 16. — Roman copy of a Hellenistic work. — Mithras Sacrificing a Bull. Museum of Ostia, Italy.

18. G. CALZA, "Le Arti", II, 1939-1940, pp. 152 ff.; BECATTI, "Critica d'Arte", 1942, pp. 76 ff.; R. CALZA, *Op. cit.*, p. 19, No. 85.



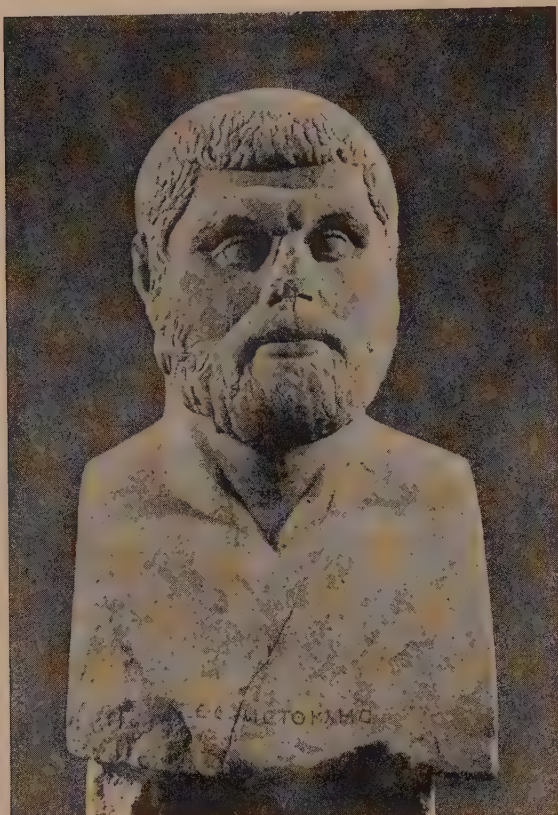


FIG. 17. — Roman copy of a Greek work of about 460 B.C.  
Themistokles. — Museum of Ostia, Italy.

physician, the inscription on the shaft giving the beginning of Hippokrates's well-known aphorism, "Life is short", and the resemblance of the head to some coin types, have suggested the identification. The type is familiar from other copies that had heretofore been thought to represent Karneades (but which is different from that definitely identified as Karneades by the inscribed cast in Copenhagen). The original Greek work was probably created in the second half of the III Century B.C.

19. G. CALZA, *La Necropoli del Porto di Roma*, pp. 244 ff., No. 35; BECATTI, "Rendiconti della Pont. Acc.", XXI, 1945-1949, pp. 123 ff.; "R. CALZA, *Op. cit.*, p. 21, No. 98.

Another herm-bust, though not inscribed with a name, has been identified with Hippokrates, the founder of medical science (fig. 18)<sup>19</sup>. The fact that the head was found in a tomb erected by a

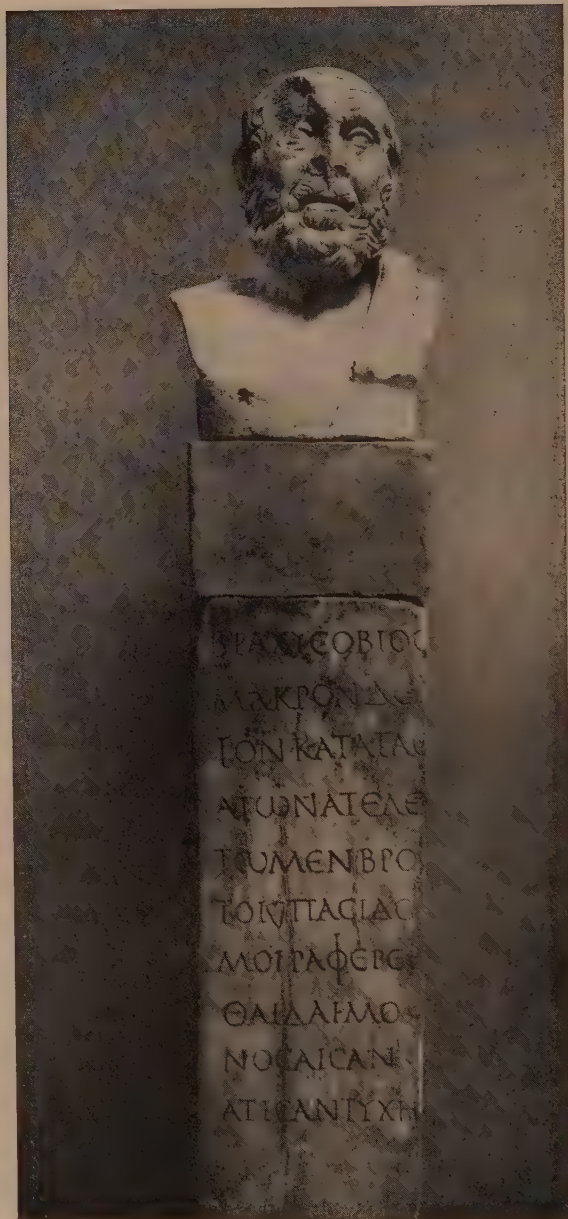


FIG. 18. — Roman copy of a Greek work of the III Century B.C.  
Hippokrates. — Museum of Ostia, Italy.

In these vivid character studies the physiognomies of two eminent Greeks have for the first time become known to us. And to them can now be added two other portraits that have recently come to light elsewhere—a herm of *Miltiades* found long ago in Rome and now redis-

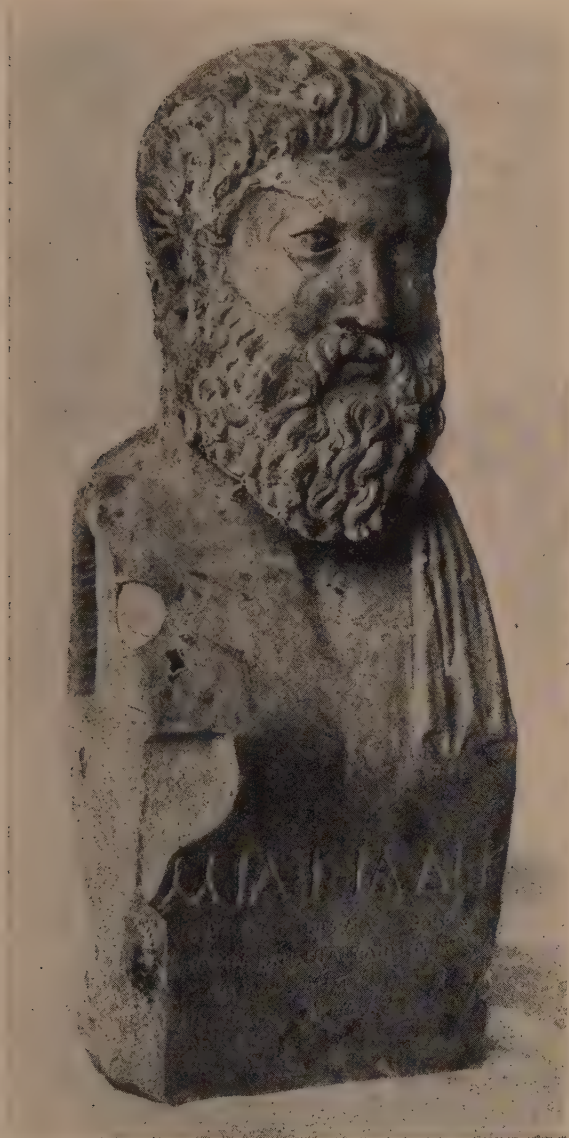


FIG. 19. — Roman copy of a Greek work of the IV Century B.C. Miltiades. — National Museum, Ravenna, Italy.  
(“Archäologischer Anzeiger”, 1941, p. 402, fig. 32.)

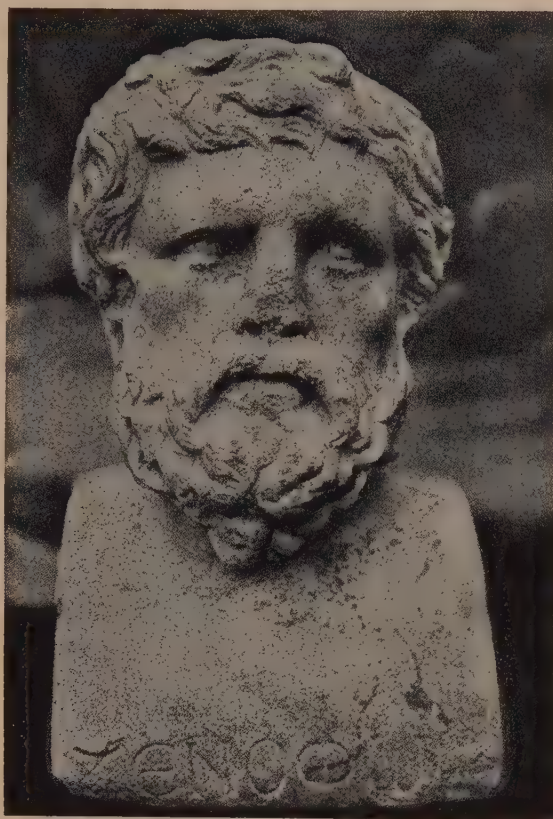


FIG. 20. — Roman copy of a Greek work of the IV Century B.C. Private Collection, Cairo.  
(“Archeologia classica”, I, 1949, pl. XI.)

covered in Ravenna (fig. 19)<sup>20</sup>, and one of *Xenophon*, found in Egypt, and now in a private collection in Cairo (fig. 20)<sup>21</sup>. Both are inscribed with their respective names. They are Roman copies of works of the IV Century B.C. and conceived in the rather generalized manner current for portraits of that time. They give us nevertheless some conception of the personalities of these famous men.

A portrait statue of *Julia Domna*

20. FUHRMANN, “Arch. Anz.”, 1941, pp. 402 ff., fig. 32.

21. ADRIANI, “Archeologia classica”, I, 1949, pp. 39 ff.



(fig. 21)<sup>22</sup>, the wife of Septimius Severus (A.D. 195-211), is an outstanding piece. The figure reproduces a picturesque creation of the Hellenistic period, apparently intended to represent Demeter. It found



FIG. 21. — A.D. 195-211. — Julia Domna, the wife of Septimius Severus. — Museum of Ostia, Italy.

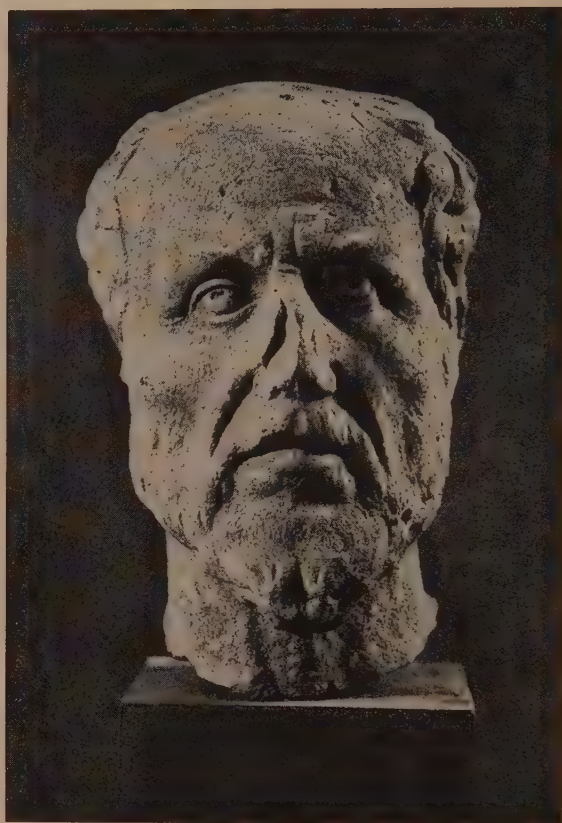


FIG. 22. — Greek philosopher of the III Century A.D. (Philostratus or Plotinus?). — Museum of Ostia, Italy.

great favor with Roman ladies, to judge by the large number of such portrait statues extant. One of *Sabina*, the wife of Hadrian, for instance, was found in Ostia a number of years ago. The *Julia Domna* has the right hand preserved. Its presence pleasantly completes the composition.

A head of a Greek philosopher of the III Century A.D. (fig. 22)<sup>23</sup> is of interest because it retains the Greek type of features in a creation of late Roman times. As other portraits of the same individual are known, he must have been

22. R. CALZA, *Op. cit.*, p. 8, No. 21.

23. R. CALZA, *Arti Figurative*, 1945, pp. 69 ff., and *Museo Ostiense*, p. 15, No. 68.

a famous man. Philostratus and Plotinus have been suggested.

The statue of a man draped in the voluminous Roman toga (fig. 23)<sup>24</sup> has been assigned to the early V Century A.D. and is a rare example of a full-size figure of that late period. The serious, melancholy expression and rigid, frontal pose are characteristic.

A publication of the portraits from Ostia by Mrs. Raissa Calza is in preparation. She is the author also of the excellent small handbook that serves as a guide to the Museum.

The Museo dei Gessi, which forms part of the University of Rome, has become the best museum of classical casts in the world. Prof. G. Q. Giglioli is maintaining the high standards set by Mr. E. Loewy and Mr. G. Rizzo, not only by adding new casts of significant sculptures to the collection, but by making it a center for research. He and his able assistants have attempted reconstructions of a number of statues<sup>25</sup>, with satisfactory results—the *Amazon* by Pheidias already mentioned, the group of the *Tyrannicides*, the *Laokoon* (utilizing the flexed right arm), and, quite recently, the seated statue of *Aristotle*. In the last the *Seated Figure* in the Palazzo Spada has been combined with the *Head* in Vienna.



FIG. 23. — V Century A.D. — Roman portrait statue. Museum of Ostia, Italy.

24. R. CALZA, "Bull. Com.", 1942, pp. 113 ff., and *Museo Ostiense*, p. 13, No. 55.

25. Some published in the new periodical "Archeologia Classica".



An interesting piece of sculpture that was found in fragments near Tarquinia just before the war<sup>26</sup> has now been reconstructed and installed in the partly demolished Museum there. It consists of two large, winged terracotta horses in high relief against a background wall (fig. 24), with numerous holes for attachment (a few of the bronze nails have also been recovered). They must have formed part of a frieze, or, what is considered more probable, of the pediment of the large temple



FIG. 24. — Etruscan, IV-III Century B.C. — Terracotta Winged Horses.  
Museum of Tarquinia.

near which they were found. They have been assigned to the late IV or early III Century B.C., and show once again how completely Hellenized Etruscan sculpture of that period had become.

In 1948 the National Museum of Naples was reopened to the public with its precious collections of sculptures and ancient paintings again made accessible. The galleries of bronzes, vases, and silverware will, according to the director, Mr. A. Maiuri, also be ready soon. Among the newly acquired sculptures is another copy, found at Cumae, of the well-known V Century *Diomedes* (fig. 25)<sup>27</sup>, the original of which has by some been attributed to Kresilas. Besides its good work-

manship and preservation, it has another interest. On the bottom face of the plinth is an inscription: *Ga(iou) Kl(audion) Pollionos Phrougianou apo Mouseiou*, in Greek letters. It has been thought to be the signature of the copyist Pollion, but, again, as the verb "made it" is missing, one cannot be certain.

26. ROMANELLI, "Le Arti", I, 1938-1939, pp. 436 ff., pl. CXXI. The greatest height is 1.14 m.

27. MAIURI, "Opere d'Arte", fasc. 2, pp. 55 ff., pls. I-VII.

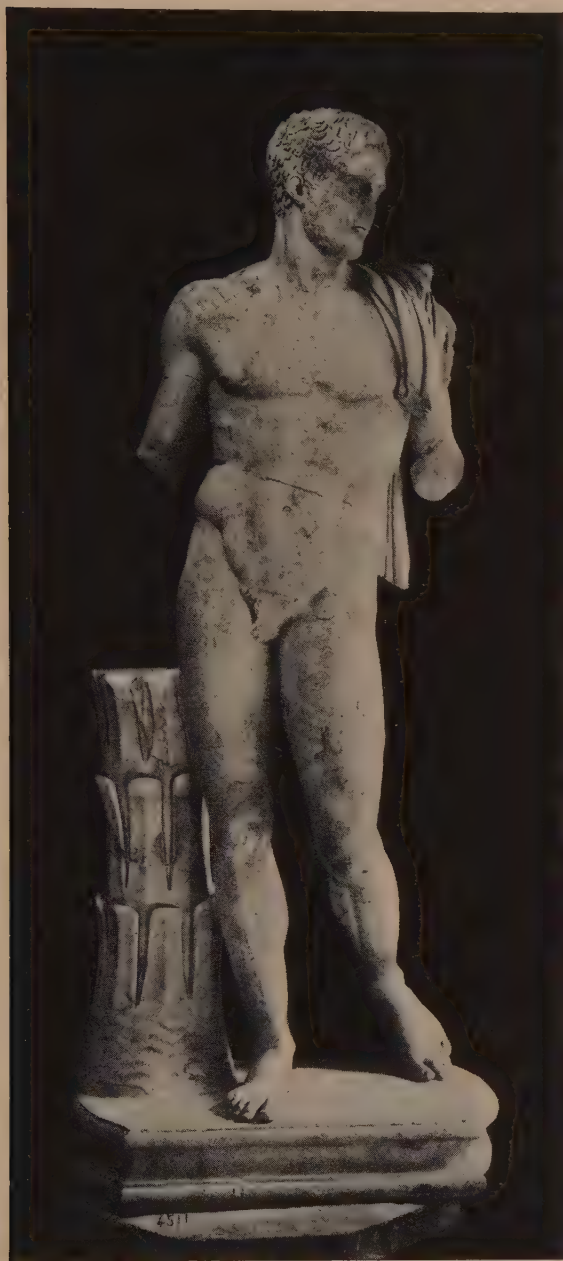


FIG. 25. — Roman copy of a Greek work of the V Century B.C.  
Diomedes. — National Museum, Naples, Italy.

A male statue from Cassino, with  
one foot placed on a rock (fig. 26)<sup>28</sup>,

28. CARETTONI, "Memorie della Pont. Acc.  
Rom. di Archeologia", VI, 1942, pp. 53 ff.

reproduces a known type that has been associated with Lysippos. In the Cassino statue, however, a Roman portrait has been substituted for the original idealistic head. A certain incongruity between head and figure is apparent.

A small bronze statue of a seated



FIG. 26. — Youth with Roman portrait head.  
National Museum, Naples, Italy.



*Herakles* found near Pompeii<sup>29</sup> has recently been acquired by the Naples Museum from a private collection (fig. 27). It reproduces the famous *Herakles Epitrapezios* of Lysippos, one of the most popular statuettes of Antiquity, which was said to have been in the possession successively of Alexander, Hannibal and Sulla. Many copies made in Roman times have come down to us. Special importance is attached to the Naples figure since it is the only one with the extended right hand preserved, holding a cup as described by Martial (*Epigrams* IX, 44) and Statius (*Silvae*, IV, 6).

The Museum of Pompeii was completely destroyed during the war. A new and better one has already been built and the contents of the former reinstalled. When I was able to visit it in 1948 with Miss Olga Elia, the director of the excavations in Pompeii, I was shown a number of important pieces not before exhibited, including fragments of terra-cotta sculptures.

We may end with what is perhaps the most important and dramatic discovery made in Italy in recent years. A few years before the war Mrs. Paola Zancani Montuoro and Mr. Umberto Zanotti-Bianco found a sanctuary of Hera Argeia near the mouth of the river Silaris, and unearthed a number of metopes from archaic

temples on that site<sup>30</sup>. Subsequently more of these reliefs came to light, until the total number is now near forty. The majority may be assigned to the second quarter of the VI Century, a few to about 500 B.C. and later. The earlier ones show a variety of subjects, among which the labors of Herakles and scenes from the Trojan circle predominate. The liveliness of the style can be appreciated in the relief which we reproduce (fig. 28), where Herakles is making



FIG. 27. — Roman copy of a work by Lysippos. — *Herakles Epitrapezios*.  
National Museum, Naples, Italy.

29. R. PARIBENI, "Notizie degli Scavi", 1902, p. 572.

30. "Notizie degli Scavi", 1937, pp. 207 ff.; "Critica d'Arte", I, 1935, pp. 27 ff.; "Le Arti", III, 1940, pp. 38 ff.; A. W. VAN BUREN, "A.J.A.", XLVII, 1942, pp. 437 ff.



FIG. 28. — About 560 B.C. — Herakles with Apollo's tripod, Sandstone metope and triglyph from the Heraion of Foce del Sele. Museum of Paestum, Italy.

off with Apollo's tripod. The surface of the soft sandstone has become blurred in places, obscuring details of the modeling. Some of the metopes were left unfinished. Evidently a sudden catastrophe befell the sanctuary before the work could be completed. The later metopes show the more sophisticated style of late archaic art with its graceful movements and decorative draperies (fig. 29).

It is good news that these reliefs, which had been housed in a temporary shed on the site of the excavations throughout the war, have now been safely transferred to the basement of the new Museum that is being built for them in Paestum. They will eventually be installed high up, in about their original positions, but will be made accessible to close view for students. They constitute an important new chapter in the archaic art of South Italy. The publication of the sanctuary by the two excavators has now, I understand, been handed to the printers and its appearance is eagerly awaited.

In conclusion I may mention an important discovery in the architectural field made in Paestum in January 1948—an Ionic sandstone capital from the pronaos of



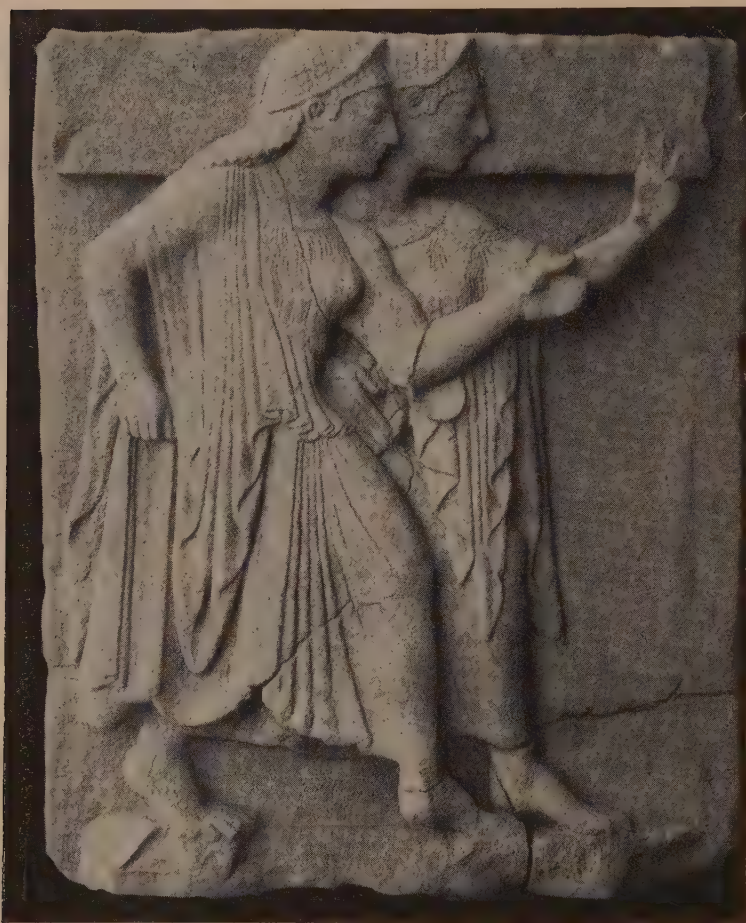


FIG. 29. — About 500 B.C. — Two Female Figures,  
metope from the Heraion of Foce del Sele. — Museum of Paestum, Italy.

the temple of Ceres. It was found built into a Medieval wall near the northeast corner of the temple, where it had been completely hidden by overgrowing plants<sup>31</sup>. It is the first Ionic capital of this late archaic Doric temple that has come to light and—together with the other members of Ionic columns that were known before—has made possible a reconstruction of the whole design<sup>32</sup>. For our knowledge of early Ionic architecture in South Italy it is of paramount interest.

A comprehensive publication of the whole temple by Mr. Friedrich Krauss, with numerous drawings and illustrations from new photographs, is to appear in the near future.

GISELA M.A. RICHTER.



31. SESTIERI, "Bollettino d'Arte", XXXIII, 1948, p. 335.

32. KRAUSS, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts", I, 1949, pp. 11 ff.



# LE PREMIER GARDE DES PEINTURES DU ROI DE FRANCE

**L**ES manuels dressent des cloisons rigides entre les époques des arts. La réalité se présente plus complexe et plus nuancée. Les générations ne disparaissent pas comme des bataillons qui s'engouffrent sous les voûtes de la caserne. Il y a les survivants, ceux que la mort oublie, tantôt archaïsants, fidèles aux traditions de leur jeunesse, tantôt transfuges, passant avec palette et pinceaux dans le camp des nouveaux venus.

Au mélange des âges s'ajoute celui de l'espace. En dépit des moyens de communications primitifs, les artistes d'antan apparaissent étonnamment mobiles. On peut suivre leurs pérégrinations — les riches à cheval, les pauvres besace au dos — des Flandres, de France, d'Italie à travers l'Europe. Ils répandent l'art de leur pays, empruntent la manière du voisin, ou encore, la font connaître, rentrés chez eux, au moyen de copies, de dessins, de gravures.

Cette migration internationale s'arrête et se mêle parfois grâce à quelque généreux mécène. Une telle halte fut Fontainebleau, le Versailles de François I<sup>er</sup>, et plus tard, celui de Henri IV.



Le comte de Laborde, l'un des premiers qui porta la lumière sur cette époque<sup>1</sup>, a relevé le nom des peintres aux gages des souverains de France de 1508 à 1628 : cinquante peintres d'office, « domestiques de l'ostel du Roy » ; soixante « peintres hors d'office », employés accidentellement. Liste incomplète, car à la colonie des artistes, il convient d'ajouter les oiseaux de passage, Français, Italiens, Flamands, curieux qu'attirent les collections de François I<sup>er</sup> et, plus tard, le mécénat du Béarnais. Anvers n'est pas loin. De ses ateliers, de jeunes peintres viennent admirer et étudier les



FIG. 1. — JEAN DE HOEY. — Le Sacrifice d'Abraham, dessin à la plume, rehaussé de sépia.  
Collection particulière, Paris



FIG. 2. — JEAN DE HOEY. — Le prophète Malachie, dessin sur papier vert, pour camaieu ou pour vitrail.  
Collection particulière, Paris

merveilles du château, ouvert pour eux en l'absence de la cour. Van Mander cite le nom de quelques-uns : le Gantois Lucas de Heere, Denis d'Utrecht, les deux frères Franck, enfin le graveur Jérôme Cock. Pour ces Nordiques, les glaces de Fontainebleau reflétaient l'art du grand siècle italien, à travers le Primatice et le Rosso. Leur manière sera transplantée dans les Flandres, en conformité du goût du pays.

La production brillante et continue de Fontainebleau, interrompue par la mort de François I<sup>er</sup>, somnole sous ses

1. *La Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850-1855, II v.





FIG. 3. — JEAN DE HOEY. — David, sa lyre en main, dessin. Collection particulière, Paris.

Anversois, également peintre et valet de chambre du roi : Ambroise Dubois. En 1612, Marie de Médicis lui passa commande pour six tableaux destinés à la chapelle haute de la Cour Ovale. Le gendre demanda la collaboration de son beau-père, qui exécuta deux morceaux de cette série : l'*Assomption* et l'*Eglise Militante*.

L'un comme l'autre devaient trépasser bientôt. Dans l'église d'Avon, on découvre l'épithaphe : « *Ci gist feu honorable homme Ambroise Dubois, natif d'Anvers en Brabant, vivant valet de chambre et peintre ordinaire du roy, lequel est décédé le 27 décembre 1615.* »

2. "Nouvelles Archives de l'Art français", I, p. 30; DE LABORDE, *Op. cit.*, I, p. 247; II, p. 852; DIMIER, *Fontainebleau*; Paris, 1932, pp. 74, 89.

successeurs, reprend pourtant sous Henri IV. Une deuxième école de Fontainebleau se forme. Son éclat attire de nombreux Néerlandais, parmi eux un curieux personnage, Jean de Hoey, d'Utrecht, petit-fils, par sa mère, de Lucas de Leyde. Cette descendance illustre contribua-t-elle au choix du souverain? Toujours est-il que dès 1608, Jean se voit confier « les peintures des vieux tableaux de Sa Majesté au château de Fontainebleau, tant pour rétablir ceux qui sont gastez, peints à huile sur bois ou sur toile, ensemble pour nettoyer les bordures des autres tableaux à fresque des chambres, salles, galeries, cabinets d'iceluy chasteau<sup>2</sup> ».

La fille du Néerlandais épousa un



FIG. 4. — JEAN DE HOEY. — La Sybille et Auguste, peinture sur panneau. — Collection particulière, Paris.



Quant à Jean de Hoey, il mourut la même année, et fut enseveli dans l'abbaye, aujourd'hui détruite, de Barbeaux, entre Valvins et Melun.

La plupart de ses œuvres ont disparu. Cependant, on connaît des dessins : le *Sacrifice d'Abraham*, monogramme dans le bas, à droite (fig. 1), ainsi qu'une suite de *Rois* et de *Prophètes*. Onze se trouvent au Cabinet des Dessins du Louvre, trois dans une collection particulière à Paris. Le tout a été gravé par l'Anversois Pierre Perret, élève de Cornélis Cort et qui parcourut l'Europe pour finir à Madrid au service de Philippe II. Jean de Hoey partagea-t-il le penchant nomade de son compatriote ? Selon la tradition, il aurait travaillé à Venise, auprès du Tintoret. En effet, cette suite de dessins, trait et mouvement, porte la marque du vieux maître.

Nous en reproduisons ici *Malachie*, dessin sur papier vert, pour camaïeu ou pour vitrail, mesurant 31 × 23 cm. (fig. 2), et de la série des rois, *David, sa lyre en main* (fig. 3).

Le même personnage apparaît dans le panneau de *Sibylle et Auguste*, 108 × 80 cm., dans une collection parisienne (fig. 4). Le roi David, rajeuni, tient un cimeterre de la main gauche, tandis que sa main droite repose sur son cœur. Ses beaux yeux profonds élevés vers le ciel, il écoute la Sibylle.

Claude de Hoey, parfois nommé Doué, « fils de noble homme Jean de Hoey », hérite des charges paternelles, ainsi que du titre : « valet de chambre du Roy et garde des peintures du château de Fontainebleau ». On lui doit les décors de la chapelle de Saint-Saturnin et les peintures, exécutées en 1639, de l'appartement de Gaston d'Orléans, où le Grand Condé devait trépasser un quart de siècle plus tard.

Les peintres du roi se mariaient entre eux. On connaît un document dans lequel Claude rétrocède la somme de deux cents livres de rentes à sa belle-mère, Antoinette de Rogeri, elle-même fille du peintre royal Ruggiero di Ruggieri, ou Roger Royer, originaire de Bologne, sans doute parent du fameux astrologue de Catherine de Médicis.

Après la mort de Claude, survenue en 1660, son fils Jacques lui succède. Il suivra fidèlement les collections royales de Fontainebleau à Paris, en qualité de garde du cabinet des peintures au Louvre.

Le mécénat de deux grands princes fut un aimant qui attirait et assimilait des artistes de marque de toutes les parties de l'Europe. Le petit-fils d'un de ces immigrants eut l'honneur de veiller sur les chefs-d'œuvre réunis qui devaient former le noyau de la collection la plus riche et la plus variée du Continent.

ANDRÉ DE HEVESY.

# GUIDO DA SIENA

## AND

### A. D. 1221

I doubt whether any other Dugento master has provoked as much discussion as Guido da Siena, and whether any discussion has proved as inconclusive. After all the pother, the date 1221 inscribed on the footstool of his cardinal work, the Palazzo Pubblico *Virgin* (fig. 1), still remains—for some unshakeable spirits at least—a capital enigma. With most—like holy writ with some—it has resisted all the dictates of their better judgment, and either awed or baffled by the picture, they have boggled at deciding whither and how far to extend the field of their questioning. The few who have given this work closer study have been erudite without being critical, and have learnedly ignored or misread the visual evidence, and most of all the clear traces of the time in which alone the picture could have been painted<sup>1</sup>. But the problem of this panel—which is central to the problem of Guido and of the XIII Century in general—cannot be resolved until it has been grasped in terms of its style, and until these terms have been converted into factors of its period.

And yet there is singularly little disparity among the works attributed to

---

1. EDGELL, in his *History of Sienese Painting*, quotes the important opinions regarding the date up to the publication of his book in 1932. WEIGELT, who on four separate occasions (from 1911 to 1931) has subjected the Palazzo Pubblico Guido to careful study, oscillates between the early date and the middle of the century. Since then the following writers have taken a definite position on the date. For the date of 1221: BRANDI (in: "l'Arte", XXXVI, 1933, p. 13), VAVALA (in: "Burlington Magazine", 1934, I, p. 254), D'ANCONA (*les Primitifs italiens*, Paris, p. 87), LAVAGNINO (*Il Medioevo*, Torino, 1936, p. 418) and BACCI (*Dipinti inediti e sconosciuti... in Siena e nel contado*, Siena, 1939, p. 3); for a later date: MEISS (in: "Burlington Magazine", 1937, II, p. 18: third quarter) and COLETTI (*I Primitivi*, I, Novara, 1941, p. 28: 1261). (The present article was written in May 1949 and its appearance delayed as part of the "Gazette des Beaux-Arts" delay in publication.)



Guido<sup>2</sup>, and one may assume wide agreement on what he—and his circle—painted. The fact is the few paintings generally attributed to him are so characteristic in form and so definite in their limitations that there is small room for confounding them with the work of any other master.

One sole panel, the dossal No. 7 in the Academy in Siena (fig. 2)<sup>3</sup>, attributed to him (or to a close follower), bears a credible date, and since its readings vary immaterially, it should serve as a means of anchoring the period of his activity. As to its authenticity, although it is neither documented nor bears his signature, its accord with the only panel bearing Guido's name, the *Virgin* in the Palazzo Pubblico, is nevertheless radical and conclusive. The other paintings that join this group, like the Uffizi and Galli-Dunn *Virgins* (fig. 3 and 4), should hardly require the formality of a demonstration. But in order to provide a concrete basis for their association and to make certain that the date inscribed on the polyptych guides us securely in the dating of the other panels, I shall first isolate those particulars in it that are proper at once to the group and the period.

The most revealing among these are to be found in grosser aspects of the painting, such as the panel-shape and its proportions, and in such parts chiefly as the frame and molding, though these are generally overlooked, being among the physically more determinate and conspicuous elements in the panel. They release their evidence more directly than the painted areas of the work, because these are more deeply and darkly involved in complexities of the artist's personality. Such elements and parts, indeed, are given; and they are accepted by the artist without reservation because they satisfy specific and purely practical conditions imposed upon him by the occasion, the site and by local tradition. They thus may be said to reflect the regional and chronological character, and serve to refer the work more directly to its time and place.

2. There can be little difference of opinion regarding Guido's style, in spite of differences among the works in which he had a likely share due to various degrees of admixture of other hands. The two works that bear his authoritative stamp are the dossal No. 7 in the Siena Academy and the Palazzo Pubblico panel. The former of these was certainly originally signed with his name; the latter has never been seriously called in question. The scenes from the Life and Passion of Christ which presumably formed part of the same panel vary profoundly in quality, but must be in large part at least attributed to Guido himself. For the rest, the Galli-Dunn and the Florence Academy *Madonnas*, though by inferior hands, most closely adhere to Guido's style and may be spoken of therefore as typifying it. This is somewhat less true of the dossal No. 6 in the Siena Gallery, of the Platt *Madonna*, now in Princeton, and of the *Madonna del Voto* in the Sienese Duomo. To a somewhat later stage in the activity of his workshop belongs the *St. Peter* altarpiece (fig. 8). The *Madonna* in Arezzo and another one in the Siena Academy (No. 16), once dated 1262, display a style which though of his workshop differs essentially from his own. They show, however, unmistakable influence of Coppo's pictorial technique as we find it in the Orvieto *Madonna*, and may indeed reflect Guido's earlier otherwise unknown phase.

3. This dossal bears the following damaged inscription: ...X... AMENIS. QUE. XTS. LENIS. NULLIS. VELIT. ANGERE PENIS ANNO. DNI. MILLESIMO. DUCENTESIMO. SEPTUAGESIMO. Since it was originally in seven compartments and the first part of the inscription was severed with the leftmost figure, and since, moreover, the first word was apparently DEPINXIT, we may conjecture that what preceded it originally was the painter's name. Besides, we must assume on the basis of a word-for-word identity between this inscription as it now stands and that of the Palazzo Pubblico panel, that the missing words at its beginning were the same as those at the beginning of the Palazzo Pubblico inscription. One's ingenuity is taxed, however, to guess what originally followed the final word of the date, which barely reaches the figure of the Magdalen. It is probable, however, that another numeral (word) at least, the month and the day, concluded it.

Now the dossal No. 7 in the Siena Academy is among the earliest surviving compartmented panels in Italian painting. It retains the Romanesque gable which, together with the articulated system, constitutes one of the several forms of polyptych in the last generation of the XIII Century, a panel-form

unencountered prior to this date, and persisting in these two main features beyond the Deodato Orlandi of 1301 in Pisa. In these respects it is virtually identical with No. 6 in Siena (Fig. 5), a fact that brings both (Nos. 6 and 7 in Siena) within the same phase of Siennese evolution. Moreover, the frame of No. 7 (as of No. 6), consisting of two raised and rounded elements running lengthwise along the edges of the frame and enclosing a flat interval between them, occurs here for the first time. Since it appears as late as Vigoroso's—somewhat retarded—polyptych of 128? in Perugia (fig. 6)<sup>4</sup>, we may



FIG. 1. — GUIDO DA SIENA.  
Madonna and Child. — Palazzo Pubblico, Siena, Italy.

4. I am inclined to accept the last reading of the date in Vigoroso's polyptych in Perugia by the authors of the Giotto catalogue (GIULIA SINIBALDI and GIULIA BRUNETTI) as 1280. Some authors, including the last, admit the possibility, as I myself should, of an effaced numeral following the third "X" (e. g., THIEME-



assume that a frame of this form endured at least for the brief period contained between these two dated dossals. It is to this period that the frame of the Palazzo Pubblico *Virgin* would seem to belong. It repeats the semi-circular cross-section of the two moldings that run along the inner and outer limits and enclose the flat band of dossal No 7. The dark blue or black of this band has, in the Palazzo Pubblico panel, been replaced by a modern gilding which disguises the original intention. If we look for the source of this type of frame, the available evidence will lead us back to the primitive flat molding beyond Coppo's Orvieto panel (fig. 7), in which the dark-colored stripe is adorned with a modest ornament that was to blossom into the decorative frieze of the Cimabuesque *Virgin* in the Louvre and the Rucellai altarpiece.

But the correspondence of the Siena Academy and the Palazzo Pubblico panels does not end here. It continues in the structure and cross-section of the arch over the individual figures. Consisting of a flat arc in shallow relief surmounted by a narrow molding superimposed upon it, this kind of arch is unknown prior to 1270 in any reasonably datable painting. The arch persists, however, in Siena in the dossal No. 6, in Vigoroso's dossal and in the Palazzo Pubblico panel, with the material difference only that the latter two show two ridges in the molding or upper member instead of one, and the less conspicuous difference that the spacing and

BECKER, XXXIV, 1940, p. 358).

The essential traits of Vigoroso's only known work have not yet been clearly distinguished or properly appraised. Vigoroso's peculiarities are to be found in his type: in his long narrow faces anticipating Giovanni di Paolo and El Greco, the animal gentleness of the glance, and in the angels, chiefly in their Kaffir-like heads heaped with tufted hair, and the lofty brows. Knowing him for an eclectic, one is not astonished at the Byzantine expression and dress which suggest works as remote as the frontal atrium figures at S. Angelo in Formis and No. 20 in the Pisan Pinacoteca. Those who have studied Vigoroso's polyptych have emphasized his Cimabuesque affinities and some have considered him Florentine in his total character rather than Siennese. And Florentine he is in several of his derivations such as the gauffed edge of the drapery, the austerity of his male figures, and their glance which rests intently or fiercely on a particular object. Vigoroso betrays his source even farther back within the same tradition: in Coppo di Marcovaldo. For while the cut of the features is paralleled in the Cimabuesque altarpiece at the Louvre and in the S. Croce *Cross*, the modeling that carves out the features so concisely in light and shadow reverts to works like Coppo's much earlier *Virgin* in Orvieto.

The correspondence—in figures otherwise so diverse—of the upper part of Vigoroso's female saint and of Coppo's *Virgin* can be explained only as due to deliberate and direct imitation, since the scheme of the lighting, of the cast shadow, the pattern of the crown, its manner of resting on the head, the white veil, its arrangement and the zigzag course of its border, the spacing of parallel folds over the large skull, their drop over the shoulders are identical in both.

But this is hardly the whole story. Vigoroso's own unmistakable personality apart, what is left over in this polyptych originates in Siena itself. It is true Guido's share is smaller than would be expected in shaping Vigoroso's style. Actually I find signs of contact between the two masters in little more than such grosser features as the arches, the moldings: in the architectural character in fact, of the main part of the polyptych. The gentle postures, the sheepish glance of certain of the figures, and the full smooth lips come out of Duccio's tradition; Duccio, it goes without saying, in his earliest known phase—the phase we find in his Rucellai altarpiece of 1285, and indeed as he might have looked in works of earlier date now lost that provided the Florentines with reason for calling him to paint their Madonna. The Child repeats the much younger master's Rucellai Infant in as close an adaptation as was possible in a short panel, a fact that accounts for the awkward displacement of the lower part of his body and legs. The softness of the drapery, again, of the veil over the head of the female (St. Margaret) might be mistaken for a later addition, but for the fact that its texture already occurs in the loin-cloth of the Cimabuesque *Cross* in S. Croce and the angels of the Rucellai panel; the secret of its weight and weave, betrayed in the serpentine movement of the delicate black edge, can only be of Ducciesque origin, however. But most of all the elegance of the fragile and narrow shoulders is as un-Florentine as it is Siennese, even though we shall not find them again until the next generation in the School of Simone and ever after in Siennese painters in every generation until Simone's tradition fades in the sterile dusk of the local Mannerism.

relief in the last panel are of a somewhat more urbane or tempered taste—a quality that holds also for the molding in Meliore's signed and dated polyptych of 1271, which is a more progressive version of that in the No. 7 dossal in the Siena Academy, approximating in its modulation the Palazzo Pubblico molding. But the presence in these three panels of a molding of similar shape—which differs radically from all others—would tend to confine them irresistibly to the interval between 1270 and 1285. It should, conversely, balk a much earlier dating for any of these panels. On the other hand, the similarities in the cross-section of the molding between Vigoroso's and the Palazzo Pubblico panels would bring the execution of these two more closely together than the Palazzo Pubblico and the Siena Academy dossals.

But the particular that draws the Palazzo Pubblico panel to the group and period of dossal No. 7, is the cusping. This form, like so many others, is encountered in the panel painting of this region for the first time around 1270 over the central figure in dossal No. 7, is repeated in dossal No. 6, in another now in the collection of Avv. Lodovico Rosselli in Rome, and throughout Meliore's dossal of 1271 in the Florentine Academy. It would seem soon thereafter, and with small exception, to have been temporarily relinquished in half-length polyptychs for the round arch, which we find used throughout in Vigoroso's polyptych (about 1280)—a form elaborated and refined by Duccio at the dawn of the next century<sup>5</sup>. At all events, in Siena—and in Italy generally—Dugento instances of it in full-length altarpieces occur without exception late within this period. The cusp reappears, to be sure, though in a much modified form, but then in the advancing Gothic of the succeeding century. The presence of the cusp in such full-length panels as the admittedly late *St. Peter* (fig. 8) and the somewhat earlier Galli-Dunn altarpieces would generally indicate a stage beyond cusped panels in half-length of the type just described.

Although the genius and execution of these two panels are profoundly divergent, numerous external analogies make it clear they were painted within the same narrow compass of time, while they isolate them from other panels of the same milieu. Both are distinguished by the single semi-circular relief of the molding, which is simply one of the two ridges of the frame favored in Guido's workshop. It is worth noting that this type of molding is used all over the *St. Peter* altarpiece, and almost exclusively in Sienizing works painted in the seventies and after, as, for example, in the overdated *St. John* altarpiece in Siena, in a full-length Guidesque *Madonna* in Montaione, and in the *Madonna del Voto* in the Siena cathedral.

5. The form of dossal used by Vigoroso in this painting represents a stage beyond Guido's dossal No. 7. The next stage is marked by the Ducciesque polyptych in the Siena Academy No. 28, wherein a horizontal element is superimposed over the round arch to serve as a base for the pinnacles (see also: WEIGELT, *Duccio*, 1911, pp. 223-224). At the same time, Duccio separates the single saints by vertical divisions which function as supports for the arches as well as for the pilaster-like elements that rise upon the capitals to the cornice. Duccio's scheme is thus an effort to impose by articulation the logic of architectural interrelation between the various components of the polyptych upon the structure in order to give it the visible appearance of an organism.



Again, in both the Galli-Dunn and St. Peter panels we find angels in the spandrels, that in pattern, in posture, in the arrangement of hands and wings, and to a considerable extent also in the drapery, are virtually identical. The affinity between the two works, however, most significant for their relative chronology, is in the bilateral perspective which, though hopelessly bungled in the Galli-Dunn panel, is of a similar intention. Whereas there can be little doubt about the lateness of the *St. Peter*, the extent to which the Galli-Dunn panel retains certain elements of the two Siena Academy dossals should help to clinch the late dating. On the other hand, it is chiefly the timid conservatism in the execution and the design, due to an assistant at his age past learning new tricks, and the unseemly cramping of the lower register of the composition that might incline one to demur at placing this panel as late as its probable period. The case of the *St. Peter* panel is not very different: its painter leans on a superseded formula, but his free handling of the architecture and detail of the throne, and his milky color dissociate the period of the panel from the two Siena dossals.

By sharing not only the cusp, but also the composition (identical in both), the Palazzo Pubblico and Galli-Dunn *Virgins* are forced into the same period, into a part of it which professes a relative advance beyond the conventions of the two dossals in respect to the feature already cited.

The angels in the spandrels (fig. 9 and 10) upon the shoulders of the cusped arch of the Palazzo Pubblico *Virgin*, that in their disposition and postures recall the angels in the Dugento *Nativity*, suggest an advanced phase among the works of Guido's circle (a conclusion that may be inferred from their non-occurrence prior to 1270), and especially because they return in a corresponding part of the Duccio panel in Perugia painted in the early Trecento.

If we now turn to the characteristics of the type and the pictorial style of dossal No. 7 (fig. 2) with which I began, we shall discover them in the long blunt face, in the sharpness with which it detaches itself by a defining edge of shadow from the neck, in the low forehead, in the long tubular nose and small nasal wing, in the dying flicker in the eye, in the deep furrow cut under it, in the loosely shaped iris caught in a sickle of white light, in the long smooth cheek that burns with an unnatural flush, in the thick ear set upright and pierced by a long narrow cavity, in the soft impassive mouth, in the long spike-like fingers, most of all in the heavy outline that immobilizes the shapes and seldom persuades us of the continuity of the planes back of the figures. The hard mold of the head joined to the placid expression tells the tale of unstirred depths, unredeemed by that sensitiveness of emotion that was to become the most typical and inalienable of Sienese qualities, with only the Virgin conceding a faint spark of inner animation. Although the body does not want in attributes of substance and function, they seldom transcend a descriptive or suggestive intention, while the inflexible Child of No. 7 shows little of the range of movement and looseness of construction attained in the Palazzo Pubblico panel.



FIG. 2. — GUIDO DA SIENA. — Madonna and Child and Four Saints, dossal N° 7. — Pinacoteca, Siena, Italy.

The drapery seems to have especially preoccupied Guido and, as among the Sienese generally, in his works it woos the body it covers. He seeks at once to render the heavy texture of the stuff and to betray the yielding consistency of the flesh underneath. It is to this end very largely that its main lines as well as the striations upon it follow the bulge of the larger shapes. And it is indeed by these qualities that the angels of the Palazzo Pubblico panel may be said to foreshadow the angels of the Rucellai altarpiece (fig. 11), at least as much as to revert to the dossal No. 7.

In the respects mentioned, the dossal may be said to be based upon the same formula and the same habits of shaping and of marshalling of pattern as we find in the Palazzo Pubblico panel. If we allow for the repainting and daubing over of the angels in the gable of the latter<sup>6</sup>, we shall discover essential correspondences between the Evangelist and the Magdalen in the one and the right angel in the gable of the other, and perhaps more clearly still between the Evangelist and the angels in the spandrels (fig. 9 and 10), while the hands of the Virgin and the Baptist in

6. The Ducciesque repainting is today visible in the heads, arms, hands and legs of the Virgin and the Child, in the veil under the Virgin's maphorion, in the white stuff on which the Child is seated. To the same repainting, I now attribute the platform and the inscription. But Ducciesque additions apart, the picture has been dishonored by a film of dun pigment and grime-filled varnish worn in places and covering the original surface in patches, especially in the blue drapery of the Virgin's kerchief and, to a small extent, the six angels in the spandrels. In the dimmest obscurity of the XVIII Century, the two panels in the gable were subjected to a daubing, but it was the XIX that must carry the stigma for the repainting of the flesh (now largely gone from the two principal faces), of the total repainting of the lower throne, the cushion and the mantle of the Virgin, its lining and some of the borders. The lower part of the throne, as we now see it, is superimposed upon Guido's original, and bears some resemblance to thrones in Duccio's circle and less so to thrones in Roman painting of the same period. The closest approximation is to Deodato Orlandi's throne in Pisa and to thrones in his environment.





FIG. 3. — Workshop of Guido da Siena. — Madonna and Child.  
Uffizi, Florence, Italy.

the dossal recur in exact likeness in the angelic figures of the Palazzo Pubblico panel. The Evangelist is draped like the Christ in the Palazzo Pubblico gable, while the

Virgin's mantle has slipped down off her shoulder and is caught in the crook of her arm in the same way as in the angel on the left in the other panel. So close indeed are these analogies that the panels must needs have been painted by the same hand. But these very affinities, together with the host of their imponderable implications serve to reveal differences of a greater freedom in the Palazzo Pubblico panel in the rendering of form as well as in the distribution. Such differences are of a kind that persuade us of a lapse of years between the two works, a fact further confirmed by the divergencies latent within the correspondences between the dossal No. 6 and the Palazzo Pubblico panel, and particularly between the Evangelist of the one and the angels at the Palazzo Pubblico, and between the Peter and James of this dossal and the blessing Christ in the

Palazzo Pubblico panel (fig. 1). The chronological position of this panel becomes clearer, however, if considered in the light of the evolution of the posture of the full-length *Virgin* in Tuscany.

This evolution would seem to begin with a frontal symmetry, such as in Siena we first meet with in the Chigi-Saracini (fig. 13), Tressa and Opera del Duomo *Virgins*, a posture that had maintained itself the more stubbornly from the earlier centuries



into the XIII as the Virgin's head came to break through the frame upward beyond the picture area. For it thus established a central prominence and a pattern which held it fast in an inflexible tradition for some time after the figure had shown a tendency to liberate itself. Her head had to be brought down eventually and contained within the rectangular boundaries of the panel before she could regain her freedom from formal limitations and assume more natural attitudes. This was accomplished by a reversion to the XII Century Hodegetria, which, however, we do not encounter in Siena until well past the middle of the Dugento in the next surviving instance of the Madonna and Child subject. And this is, in the history of Sienese painting at least, the Palazzo Pubblico panel.

Here the determining factor is the three-quarter view of the Virgin, the lower half of whose figure is virtually in profile, seen i.e. from one side, a view that accords with the lower half of the throne seen from the same angle. Such a view was chosen with a specific artistic purpose, namely, that of affording a more gradual and more protracted recession in both than we find in any other work of Guido's circle. But the posture of the Madonna causes an overlapping of the nearer



FIG. 4. — Workshop of Guido da Siena. — Madonna and Child. Pinacoteca, Siena, Italy.



over the farther leg—a device intended to create a succession of retreating masses in order to generate a space-illusion. More than that, this posture of the Virgin, in which the feet are placed at the right extremity of the footstool while the torso turns outward, describes a movement, reflected in the rotation of the Child, new to Tuscan painting. But the posture does not originate with Guido: it merely emphasizes by deliberate exaggeration, and carries one step further, the posture of the Florentine Coppo di Marcovaldo's *Madonna* in the Servi in Siena (fig. 15) dated 1261<sup>7</sup> which is the earliest instance of a change from a bilateral position of the legs of the Virgin to a lateral view in the Dugento. Coppo's position was still tentative, and though the feet are shifted toward one side, it amounts to but a slight displacement of an earlier formula; but it meant an advance much more significant than the advance beyond it of Guido's *Madonna*. Guido's modification may be explained by his being the younger painter (as I believe) and therefore farther along in the line of evolution. Coppo's frontal throne, moreover, and the small full-length angels' precarious occupancy of a measureless ether without specific relation to the Virgin, should establish the earliness of this picture with respect to Guido's *Madonnas* in similar posture: i.e., the Florentine Academy, Galli-Dunn and Palazzo Pubblico panels, as well as the Arezzo *Virgin* of his circle.

The history of perspective should help further to stabilize the chronological position of Guido's Palazzo Pubblico *Virgin*. Prior to Coppo the perspective in painted images followed a course between the enthroned *Christ* in S. Angelo in Formis and the *Christ* in the Duomo of Tivoli, although the mosaic *Virgin* of the Scarcella of the Baptistery in Florence, dated 1225, reverted to a remoter age, to VI Century Ravenna, Parenzo and the Carolingians. In Tuscany in the earlier XIII Century, the composition kept a single depth within which it moved forward from a dominant plane through a succession of overlapping stages. This plane was generally represented by the architecture of buildings or of a throne which served also to suggest the site. The linear perspective, which in classic or naturalistic epochs carried the eye into the picture, was shunned or reduced to a minimum. Hence, space was not continuous as in conventional perspective, if only because the recurrence of formal episodes would have violated the simple surface organization. Linear perspective was used almost exclusively to affirm the physical existence of objects. It must be remembered that a devotional panel must satisfy a twofold requirement: that of maintaining the terms of the subject and of the content in a clear well-balanced distribution. There was accordingly only as much perspective admitted into the painting as the design would tolerate. In fact, other fac-

---

7. Those who have seen radiographs of the original heads under the Ducciesque repainting (made by the Istituto Centrale di Restauro in Rome), cannot fail to be moved by the emotional vitality. The figures seem to draw their expression from a deeper source than any Dugento Sienese figures known, and emanate a spiritual force and gravity that foreshadows Cimabue. The posture of the Servi panel, though copied by the Magdalen Master, was not, however, to enjoy the same favor in Florence, where the more traditional posture of the Orvieto *Virgin* was destined to supersede it.



FIG. 5. — Workshop of Guido da Siena. — Madonna and Child and Four Saints, dorsal No 6. — Pinacoteca, Siena, Italy.

tors of external appearance, like shape e.g., had to submit to its tyranny as well.

With Coppo and because of him, the attitude toward perspective changed. His Sienese *Madonna* (fig. 15) was the first instance in XIII Century panel painting of an effort to lead the lines of the perspective inward. But it was a shy beginning, and its purpose limited. For as in Romanesque painting before him, his perspective served primarily to convey the material thickness of the object without establishing its relation to the void. It was not yet allowed its fuller spatial implication. Coppo's perspective in Siena was a symmetrical system by which the lines of a simple bilateral architecture initiated a recession toward a central vanishing point and by which the eye of the spectator was placed at a point opposite. The space was rigidly limited in depth—by a tacit but implacable tradition, despite the spatial paradox of the two angels whose cubic occupancy is hypothetical and cannot easily be accounted for. But the perspective was subordinated to the flat and symmetrical verticality of the design which must, for the present at least, retain its historic authority.

It should be noted, however, that the perspective was restricted to the architecture alone. For the figure—like the symmetrical setting—which constituted virtually the whole of the subject matter, spiritual and religious, refused to undergo the distortion to which the perspective with its foreshortening would tend to subject it for some time to come, as long at least as the subject matter retained a major importance. With the advent of the naturalistic aspect of even this inchoate perspective, the figure rejected also the immobilization imposed upon it by symmetry in favor of a more naturalistic posture.



But if the tendency of the perspective in Coppo's Sienese *Madonna* was to center the spectator's eye, the eye had not yet found a consistent level. In the still imperfect spatial integration, the seat of the throne and the footstool, each severally imposed its own level. An attempt to reconcile the two levels was to be made in Coppo's Orvieto panel (fig. 7) in accordance with his major objective to create a unified space, only now the central position of the eye had to be sacrificed. What happened indeed is that the eye was placed a trifle lower in respect to the throne—though still above the level of the seat—then shifted a little to the left in respect to the footstool. Despite the advances over the Siena *Virgin* (fig. 15), the Orvieto panel (fig. 7) still reposes upon the same conventions. Though the footstool belonged to an ancient scheme and though it bore the same relation to the throne as in many works preceding it by centuries and generations, it still responded to the naturalism required of it. It superseded the footstool in Siena which submits completely to the regular symmetry of the grand scheme of composition. What the Orvieto footstool had gained in the consistency of the level, it lost in that of centralization.

But Guido was born to a maturer stage in the history of these problems. From the first, he broke through the integrity of the primitive bi-dimensional design and the single depth, and in the Arezzo, Palazzo Pubblico and Galli-Dunn panels the lines of his perspective invested objects with increased massiveness and spread a greater void around them. These lines retreated into the picture in clearer view and to a more sensible and more calculable depth than in Coppo. Moreover, their space-generating function was no longer to be neutralized by symmetry.

In these works a single eye-level was already approximated even though the eye of the spectator shifted. And yet the fact that Guido had in them advanced appreciably beyond Coppo cannot be in doubt. That he was not only experimental but adventurous as well is proved, however, by the Florentine Academy picture in which the eye-level had been lowered and the overlapping of the receding seat by the throne-post had been attempted—even if somewhat awkwardly carried out—to suggest a perspective not successfully represented before the early XIV Century. Here, at any rate, for the first time in the Dugento, the painter approximated a unity of point of view. The perspective of the throne in the Palazzo Pubblico painting would have to be interpreted as a progressive element, which, considered on its own merits, would tend to place it evolutionistically later than the Coppo *Virgin*, and latest among the other of Guido's full-length *Virgins*. If Coppo's is the earlier work, then we should have reason to consider such prominent particulars as the draping of the mantle, the angularity of its border, the white kerchief over the Virgin's head, the white cloth under the Child and the scarf around his waist, his bared legs, the encircled bird, as appropriated from the Florentine<sup>8</sup>.

8. There is one other similar instance of imitation of Coppo in Guido's immediate circle. This time, however, it is an adaptation from Coppo's Orvieto panel from which a Guido follower (probably the painter of



FIG. 6. — VIGOROSO DA SIENA. — Madonna and Child and Four Saints, polyptych. — Pinacoteca, Perugia, Italy.

But there are more essential grounds for this view, and these are implied in Coppo's more radical preoccupation with artistic problems. The transition from Coppo's Siena to his Orvieto composition alone marks a profound artistic revolution: the change from a dual to a unified space<sup>9</sup>. Coppo's Sienese panel shows the Madonna,

Christ and the Virgin in the Convento delle Clarisse, Siena, a probability already noted) borrowed the Madonna in a tabernacle in the Czartoryski Museum, Cracow (fig. 14) (in Vol. No. 235, Cat. No. 178). The Child derives from the Palazzo Pubblico panel but the Virgin can originate only in Coppo's Orvieto panel: especially the placing and movement of her body, her left hand supporting the Child, and the *contrapposto* by which her right leg is directed toward her right while her torso rotates toward her left.

9. For similar ends, as well as for that of centralizing movement and action, Coppo adapted the *contrapposto* in the Madonna. This *contrapposto* seems in painting not to have been used before the earlier XII Century, probably not much before the apsidal *Virgin* in S. Silvestro, Tivoli, and later in the façade mosaic of S. Maria in Trastevere. It recurs probably by way of a secondary tradition in a *Virgin* in S. Sebastiano, Rome (frescoed according to WILPERT between 1216-1217), in the Yaroslavl Museum *Virgin* of the XIII Century, and for the first time in Tuscany in Coppo's Orvieto *Virgin*, painted probably between 1265-1270. Coppo's motif would seem to have been known in Guido's milieu where it appears in the Cracow tabernacle (see note 8, fig. 14), but it becomes altered by what would seem to have been a Cimabuesque innovation (S. Trinità *Madonna*): that of raising the profiled knee by placing the corresponding foot on a raised step. This change triumphs over the unseemly and awkward necessity of leaving the foot of the raised leg without proper support as in Coppo's Orvieto *Virgin*. The new version of the motif survives in the St. Martin Master's Moscow panel (see: V. LAZAREFF, "The Burlington Magazine", Vol. LXVIII, Feb. 1936, pp. 61-73), and generally in Tuscan masters accessible to Cimabue's influence (Deodato, Pisa) including Duccio's *Madonna with Three Franciscans*, which is certainly directly Cimabue-inspired, and a *Madonna and Scenes* in the Kaiser Friedrich Museum in Berlin. The later XIII Century non-Tuscan *Madonnas* in *contrapposto*—Rome, Aracoeli and S. Mario Sopra Minerva; Washington, Byzantinizing *Virgin* (formerly Hamilton Collection); Borghese Gallery *Virgin* from Gaeta—seem to have both feet planted on the same level.



the Child, the throne and its base occupying a touchable proximity, in which all the solids are implicitly related to the ground, while the figures of the small angels are left hanging in the spatial abstraction of the gold, which may be said to symbolize an indeterminate depth. But there is no provision for binding them physically to the nearer mass. The Orvieto panel not only relieves the cramped ratio between the size of the throne and the two principals, but it brings the two angels into actual contact with them, thus achieving a unity of site as well as a logical association among all the figures and objects more nearly in accord with visual experience of nature.

But apart from this, the mastery of plastic form declared for the first time by a Western painter of our era in terms of constructive light, and the immediate implication of function in form, make it certain that it was Coppo and not Guido that contrived a posture (Servi, Siena) intended to serve the realization of space. The fact that he relinquished this posture in the Orvieto panel bears witness only to the energy and resourcefulness of his creative fantasy, manifested besides in the increasing share of the Child in the mood of his Mother.

Coppo's experiments in space, nevertheless, are carried further in Guido's panel at the Palazzo Pubblico. Here for the first time, the Infant Christ breaks through the closely locked unity of the Virgin and Child group. He ceases to be merely an accompaniment to the Virgin and from conformity is converted into an autonomous agent, anticipating, in Italy at least, the Child in such Virgin and Child compositions as those of the Lorenzetti, of Lorenzo Veneziano, of Fra Filippo Lippi, Verrocchio and others, in which the Child's response to his Mother acquires a lingering emphasis.

In relaxing the earlier closeness of the two figures, the Child in the Palazzo Pubblico panel is held at half arm's length, but by stretching the interval between them the artist suggests also the counter-pull toward the center to the end of dramatizing the relation that draws them together. The action is thereby emphasized, and serves in turn to give a more positive artistic value to the intervening space. But that space is enhanced by the unwonted smallness of the Child as compared to the scale of the Virgin. Clearly, the purpose here is to generate accommodating room, and every term within the frame sustains the same objective. This becomes the more evident in the higher ratio between the size of the figures and the total area, and also in the fact that so much free space surrounds the solid objects, in the long dimensions the eye has to traverse along the surface, such as those created by the border of the mantle, by the long forearm and hand of the Virgin, by the reach from her thigh to her knee, by the spread of the Child's arms and by the sweep of curve from his toes to his crown. The arch of the throne subtends a greater area than in earlier panel representations of the same subject, and the lower part of the throne stretches across a greater width and measures a greater emptiness in the wide angle of its receding side. The purpose of these devices becomes clearer if

we contrast precisely these aspects and particulars in the Palazzo Pubblico altarpiece with the corresponding ones in its replica, the Galli-Dunn *Madonna* (fig. 4), where despite the same iconography the space-factor is absent from the painter's intention. At the same time, the relative abstraction of these devices is made to accord with a heightened reality in the things represented—things which have been given a more physical character and more active expression through an individualization of shape, of movement and of surface. As a result, we arrive not only at a more definite sense of a concrete world, but the assumption of a less limited universe as well.

The effect thus produced is shared by intimations of a similar nature in the psychology. The illusion of expanse between the figures is seconded by the Child's upward glance, but chiefly by those of the angels that seem to command the vast celestial spheres—glances which now become more convincing because they have been given the proper distance and direction. The whole composition is spanned by a cusped molding of greater range than any-

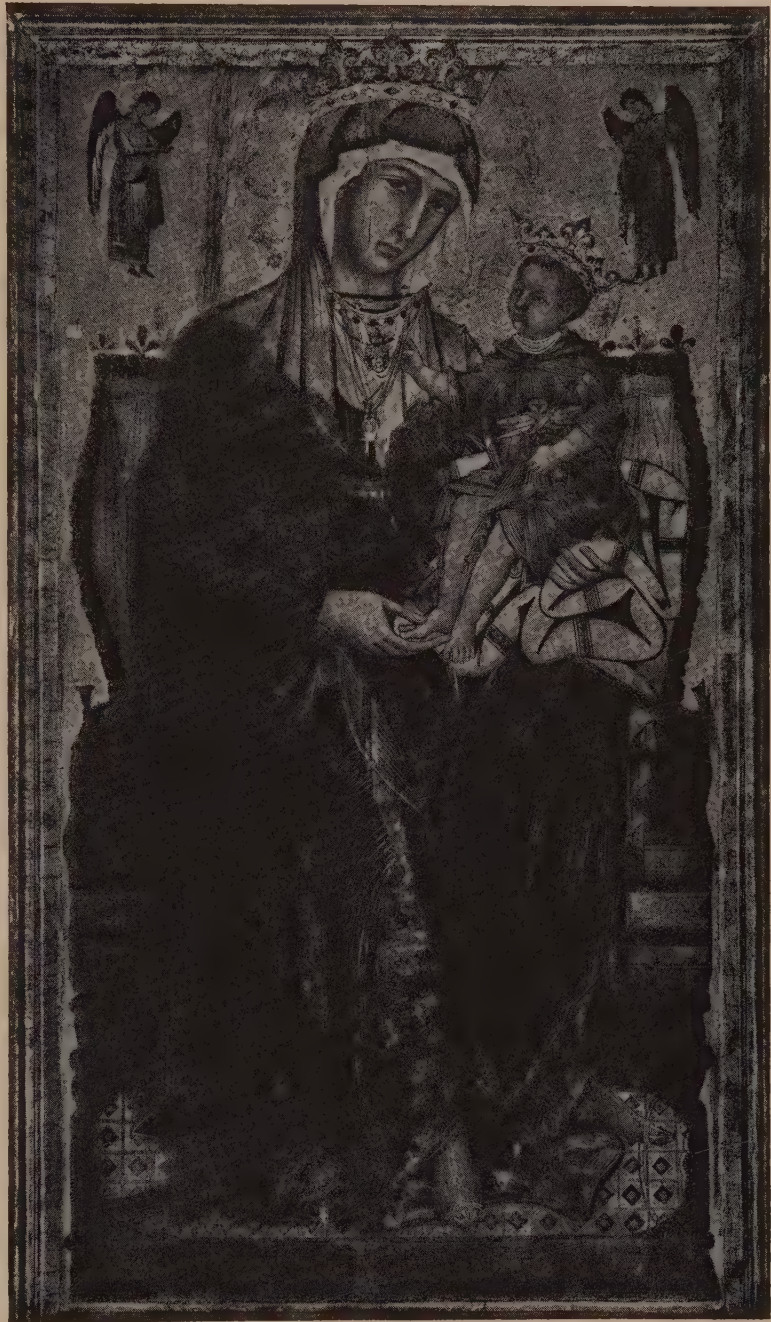


FIG. 7. — COPPO DI MARCOVALDO. — Madonna and Child.  
S. M. dei Servi, Orvieto, Italy.



where else in this period, barring only that in the admittedly late Peter panel in the Siena Academy, painted in Guido's studio.

The exploitation of space in the Palazzo Pubblico panel goes a long way—though to a somewhat different purpose—beyond the spatial assays of Coppo and of the other two full-length *Madonnas* painted in Guido's workshop, and incalculably further than the dossal of 1270. Its amplitude results in a kind of space-physiognomy that reaches its historic resolution among its younger contemporaries: in the Cimabuesque *Virgin* of the Louvre (fig. 16) and in the Rucellai altarpiece (fig. 12). But the spatial attributes peculiar to the Palazzo Pubblico *Virgin* could be explained only if it followed in time Coppo's Siena *Madonna* and immediately preceded the latter two. On the other hand, it belongs to an order of formal and spatial expression undreamed of in any work approximating the date inscribed on it.

But the actual headway made by the Palazzo Pubblico *Virgin* in spatial articulation and spatial resonance is in direct ratio to the increased size of the panel<sup>10</sup>. It is its scale that first strikes upon our attention. For this is in fact the earliest example of the giant *Madonna* series, that continues with the Rucellai, the Louvre, and Sta. Trinità altarpieces, all of which originated in the same collective bias as that which produced the great crosses within the generation that saw the Gothic take root in Tuscany. And the size of the Palazzo Pubblico panel is perhaps the first and final reason why it could not have been painted before the end of the third or the beginning of the fourth quarter of the Dugento. If we cast our eyes backward over the Romanesque age preceding it, we shall look in vain for such enraptured zeal for magnitude, since the painting in the concluding phases of that age inclined essentially to human scale and was calculated for close view. As the tendency to quiescence, conveyed and embodied in the symmetrical frontality of that earlier period, was a psychological accompaniment of the smallness, so was the later manifestation of physical size, organically related to the expanded space and liberated movement we find in our panel.

Among features of secondary importance, the one that commits the Palazzo Pubblico panel to a late moment in the Dugento is the ornament. Generally speaking, ornament springs from different sources of the creative organism and works for the most part with other media than representative painting. It disavows objective reality, the fullness and diversity of the external world, and draws upon the abstractions to which observed shapes have become epitomized by a process of constant elimination. In renouncing solid substance, it reduces it to rhythmic line and pattern, fleshless and without dimension, as poetry tends to assimilate its matter to

10. The dimensions of the *Madonna* panel are 2 m. 83 × 1 m. 94, of the gable 0 m. 79 × 1 m. 94. The total height, therefore, is 3 m. 62. The measurements of Coppo's works come closest to these: the S. M. Magiore *Madonna di Carmelo* measures 2 m. 50 × 1 m. 23, the Orvieto Servi *Madonna* 2 m. 38 × 1 m. 35. The still later *Madonnas* such as the Uffizi Cimabue are 3 m. 85 × 2 m. 23, the Louvre School of Cimabue 4 m. 24 × 2 m. 76, whereas the Rucellai is 4 m. 50 × 2 m. 90. Thus, the size of the Palazzo Pubblico panel would be normal for the period to which all of its stylistic characteristics commit it.

meter. It thus produces artistic results of a content different from that of representative painting, of divergent effect, and is subject consequently to different standards of measure and appraisal. As a rule, free of the complexities of natural appearance and eluding the idiosyncracies of personality, the handwriting of ornament becomes more easily legible than representations of natural shapes. And being less personal in their associations, its forms are generally more directly traceable to the geographic



FIG. 8. — Workshop of Guido da Siena. — Saint Peter and Scenes, Altar-frontal. — Pinacoteca, Siena, Italy.

area of the single artist, to a group as readily as to a person, to a period as to a point in time, to a tendency as to an individual.

Now, the halo of the Virgin in the Palazzo Pubblico panel (fig. 17), in which the decorative motif in pointed outline is spread against a pointed ground<sup>11</sup>, reverts

11. Guido, in the Palazzo Pubblico halo, uses line for the first time in Siena to reinforce the pointed contour. But as in so many other ways, he is also in this anticipated by Coppo in the 1261 *Virgin* and in the *Arezzo Cross*; So the stamped circles that occur in the main field of the angel halos in the Palazzo Pubblico panel appear, before Guido's use of them, in the *S. Maria Maggiore Madonna di Carmelo*.



to the dossal No. 6, which must have shared the style of the halos, as it shares that of the painting, with No. 7, whose gold is totally new. The four-leaf four-petal motif stems from there (where incidentally it abounds in variants), as well as the stamped discs in the halo border. But the structure of the halo and the working out of the leaf-design are advanced far beyond any known before the Rucellai altarpiece. To begin with, the border,



FIG. 9. — GUIDO DA SIENA. — Madonna and Child.  
Palazzo Pubblico, Siena, Italy. (Detail.)

instead of the single circular band of earlier halos, is here accentuated by five supplementary circles, a motif not used again until considerably later in the schools of Duccio and the Florentine painters of the miniaturist tendency. However, the main field is accorded all the room necessary to display the opulence of its foliations and the ample surging rhythm of the scroll, to which this halo owes a character new to the Dugento. The movement of the main stalk keeps the large recurring phrase and fabric of the design in evidence among a wealth of fugitive episodes and of minor involutions which curl back upon themselves like contrapuntal complications in a polyphonic strain, at once echoing and opposing the leading melody. Here, contrary to the rule, and departing from the type of halo in the dossal No. 6, the forms used vary in kind: they run from abstractions of pure pattern as in the heart-shaped expletives, in the scattered discs, and in the leaf-petal figure, to vegetation that simulates nature. Consequently, as against the halo of the middle of the century, the Palazzo Pubblico halo is charged with associations of a totally different order, and its content has become appreciably richer. But it departs from earlier Dugento tradition also in that the pointed ground no longer maintains a geometric flatness, but suggests the depth and twilight of water, which contrasts with the blind opacity of the gold around the halo. The leaf-petal and the heart-shaped figures seem to lie quiescent upon the surface of this phantom depth, the rest of the foliage moving below it at different levels. And while the foliage writhes across the halo with the indolent cadence of a monster, it expands in three dimensions, evoking a cubic volume by its spiral arrangement, by a system of overlapping, and by the coiling of its leaves and stems like tentacles around the vigorous stalks.



FIG. 10. — GUIDO DA SIENA. — Madonna and Child.  
Palazzo Pubblico, Siena, Italy. (Detail.)

Although the scroll occurs, as we know, much earlier in Tuscany, it exists almost solely in the thin, winding tendril-like track the artist's tool had left in the gold. The flat symmetrical pattern too appears before this, but in the Palazzo Pubblico halo we find plant motifs for the first time imitating organic life, and borrowing its weight, thickness, its movement and spatial implications, in order to convey a sense of the potential energy of

growth, while wearing a garland around the Virgin's head. Both figure and halo being brought closer to a natural order thus become more intimately related to each other. Our halo, nevertheless, does not surrender its decorative character, and though it draws on nature, its various elements are idealized by being brought down to a single dominant plane, and by maintaining one color, that color gold—a color not to be found in nature.

The Palazzo Pubblico halo is not only remarkable as an artistic expression but astonishing in its new effect. Were it not that it follows the technical procedure of dossal No. 6, we might be tempted to place it considerably later. All its essential elements and technique, however—the combined pointed and linear system of contouring the pattern against a pointed ground, the kind of leaf used, its indentations, the ribs and their radiations—are anticipated in this work, and in identical execution. It displays a freedom of invention, and a poetic quality disclosing a side of Guido's genius hitherto unnoticed and already foreshadowed in the dainty fancy of the sylvan motifs in the gable of the Sienese dossal No. 7 and in the stuffs hanging behind the *Madonnas* of his atelier. In fact, the Palazzo Pubblico halo is unique in its period and surpasses in expressiveness the mechanically repetitious halos of the end of the century. The only examples to match it are in Duccio's *Maestà*, where indeed we find its plume-like leaves curling similarly at the tip, with a similar veining, if a somewhat greater virtuosity in the drawing. But there alone. For though richer in decorative idiom, in motif, and in pictorial suggestiveness, the Rucellai halos aim at totally divergent effects. It is thus among still later painting that we must look for parallels. But since they occur nowhere else, we are forced to conclude



that the Palazzo Pubblico halo could not have been executed before a period that would have given Guido time to evolve beyond his own modest and conservative efforts around 1270.

\*\*

In all the foregoing respects of panel-shape, of size, of frame, of attitude, of action, of the Mother-and-Child relation, of the distribution of mass, of perspective and the evocation of space, of the tooled ornament, of the accord with the dated dossal No. 6, the Palazzo Pubblico panel bears no visible relation to the only work dated close to the date it bears, the 1215 altar-frontal (fig. 18), nor to any of the three early Dugento Sienese Virgins, nor to the Siena Academy *Cross*<sup>12</sup>. And even if we concede to Guido a Metuselehan durability, it would still be rather whimsical to imagine him painting the Palazzo Pubblico panel as a very precocious youth, especially since the No. 7 dossal confronts us with a much less evolved style some fifty years later. Such interpretation of human development would reverse every known instance of it in history. For similar reasons it would seem unlikely



FIG. 11. — GUIDO DA SIENA. — Madonna and Child and Four Saints, polyptych. — Pinacoteca, Siena, Italy. (Detail.)

both for the Madonna and Guido. The implication of late period in the monumental parts, and consists in the more populous composition, in the large areas allowed to the upper space, in the more naturalistic response of the figures to their environment, in the perspective and scale of the architecture, factors none of which can anticipate Duccio's system in his *Maestà* by much more than a generation. Perhaps the most explicit sign of lateness is in Guido's *Crucifixion* in the Siena Pinacoteca, a scene which though sparing in figures, closely follows Cimabue's fresco of the same subject in Assisi. Guido borrows its distribution, grouping, and the placing and posture of its principal figures. The mannered posture of the crucified alone doesn't occur, and is indeed unimaginable before 1270.

12. If WEIGELT's plausible hypothesis ("Burlington Magazine", July 1931, p. 15) that two shutters containing episodes from the life of Christ originally flanked the Virgin be correct, the few surviving scenes would confirm the lateness of the *Virgin*. Their style certainly commits them to the same period and would provide further evidence against an early date



FIG. 12. — Duccio. — Madonna and Child. — S. M. Novella, Florence, Italy.



that the Palazzo Pubblico panel was painted before 1275. These manifestations assume greater authority as they reflect characteristics proper to this late period, and as they follow from causes

that could not have produced them before. Yet the evidence, in itself undeniable, is contradicted by an inscription (fig. 19 and 20) that explicitly dates the painting 1221. The dilemma thus created has found a simple means of solution with certain students, namely to lean upon the dumb testimony of the numerals and to reject the validity of that which is specifically artistic or art-historical, and is the proper business of criticism to read, consider and interpret, as indeed I have tried to do. And having done this, I now feel constrained to read, consider and interpret the inscription as well.

Since the Palazzo Pubblico (fig. 1) and Galli-Dunn (fig. 4) panels are virtually identical throughout, we may assume that they were originally alike in those parts that are now either damaged or repainted. If such a postulate is admitted, we are commit-



FIG. 13. — Sienese, early XIII Century. — Madonna and Child. Saracini Collection, Siena, Italy.

ted to the inference that the footstool under the feet of the Palazzo Pubblico *Virgin*, now transformed by restoration, was originally not very different from the footstool in the Galli-Dunn picture. Having suffered no modifications in the shapes and proportions nor, also, in the placing and the perspective, this work provides us with the most probable likeness of the footstool at one time in the Palazzo Pubblico panel. The most conspicuous change from the former appearance of this footstool was to show it in perspective from the right, the reverse therefore of the perspective of the throne. But the original footstool at the Palazzo Pubblico underwent further metamorphoses at the hands of the later painter. This may be surmised from the rather high footstool of the Galli-Dunn *Virgin*. It seems the footstool in the Palazzo Pubblico has been flattened to a relatively low structure, much flatter than that of the Galli-Dunn picture, and lower even than the already low footstool of the *Madonna* from Guido's workshop in the Academy in Florence. If we continue our conjectures on the basis of the latter, such reduced height of the footstool was very likely all that was left uncovered by the Virgin's drapery, which hung over the edge of the footstool in the Palazzo Pubblico as it does now in the Academy picture. Moreover, in defiance of the prevailing fashion, the footstools in the Galli-Dunn and Academy paintings had — been thrown into a central perspective very probably in adherence to that of Coppo's footstools in Siena and Orvieto.

But even if we dis-

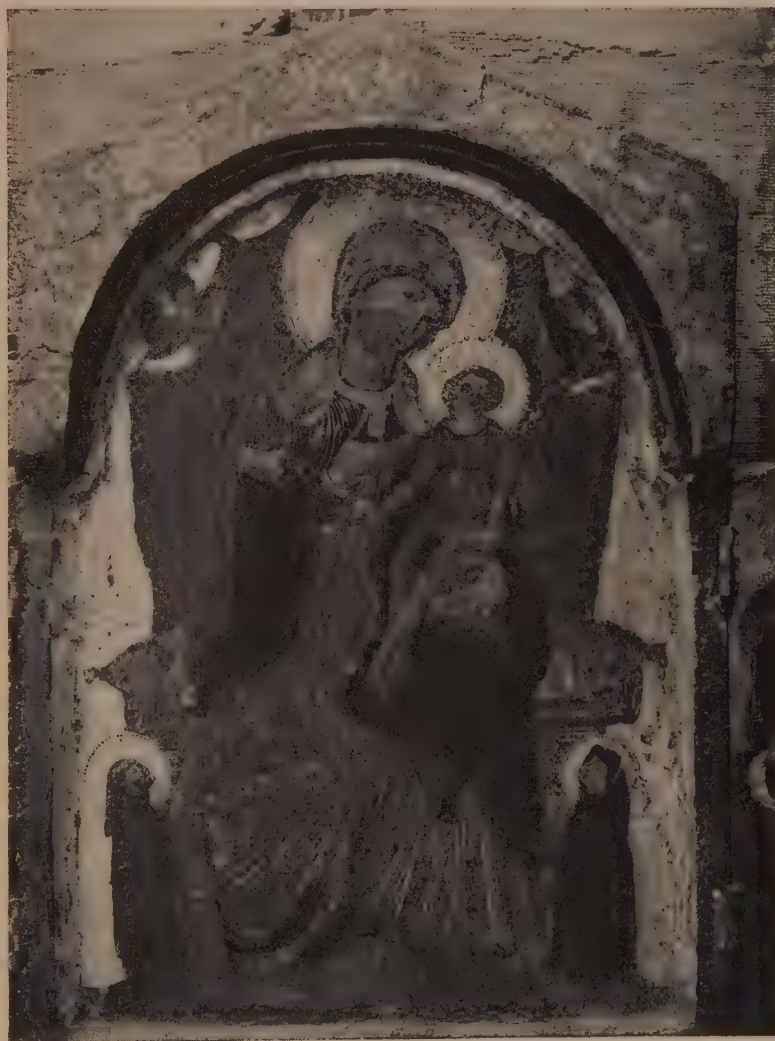


FIG. 14. — Follower of Guido da Siena. — Madonna and Child. Czartoryski Museum, Cracow, Poland.





FIG. 15. — COPPO DI MARCOVALDO. — Madonna and Child.  
S. M. dei Servi, Siena, Italy.

pensed with such evidence from the Guido workshop, the double perspective of the Palazzo Pubblico *Virgin* would have to be regarded as an alteration made after the period in which the panel was originally painted. For if the distortions of perspective abound before the naturalistic discoveries of the Quattrocento, if thrones, whether frontal or in perspective, are accompanied by footstools seen from the left or from the right, I doubt whether any Italian master of the XIII Century would have committed the barbarism of shifting the spectator from one side to the other of the same composition as does the restorer of the Palazzo Pubblico panel. Least of all is it likely that the master who originally planned the Palazzo Pubblico picture would have so defeated his purpose of artistic and spatial unity as to split the spectator's point of view. At all events, there is no other instance known to me in the whole range of Italian painting in which the throne is seen from one

side and the footstool from the side opposite. On the other hand, perspective of the footstool if not frontal generally tends to follow the perspective of the throne.



FIG. 16. — CIMABUE. — Madonna and Child. — Louvre Museum, Paris.





FIG. 17. — GUIDO DA SIENA. — Madonna and Child.  
Palazzo Pubblico, Siena, Italy. (Detail.)

for this place. They were composed for another panel and were lifted word for word, with hardly a change in the orthography, in order to relieve a later predicament. As he respected the general lines of the composition, so the painter who restored and altered Guido's panel took over the inscription as he found it under dossal No. 7 in order to retain the semblance of authenticity. At present, the inscription on this dossal is incomplete because the two end figures and the parts of the legend originally under them are missing, and consequently also the name of the artist, but from the "X" of the otherwise effaced *DEPINXIT* onward it coincides with the Palazzo Pubblico inscription in every particular. Thus, we are forced to assume that the craftsman of resources as modest as the one who copied unchanged a text already used for a similar purpose, and one as perplexed in planning its disposition could hardly have been the original painter of the Palazzo Pubblico panel. But there are further indications to prove that this inscription is not contemporary with the original painting. In forming the individual letter, the writer varied the line from airy thinness to heavy thickness in order to achieve a flexuous character, and a more rhythmic modulation than any writing prior to 1275,

But this is not the only violence committed by the restorer. He and he alone would have so ignored or defied the logic of representation as to place the inscription where we now find it. For it would have been a piece of the most outrageous impropriety in the original master to start the inscription on the insubstantial black strip that hangs in a void and to continue it on the outer face of the solid footstool, so that it rests at once against an immaterial and an actual object. The original painter would have conceived the inscription in terms of the available space without finding himself reduced to this awkward anomaly in the hope of providing room for the integral statement. But the reason for this breach of taste and usage is not hard to guess: the words were not conceived for the present occasion nor



bringing its style closer to the calligraphy in Duccio's *Maestà* than to that of dossal No. 7. Of a much more mannered Gothic than the last, the letters of the Palazzo Pubblico inscription are set in close alignment so as to flow in an arabesque approximating cursive script. The historian will find this to contrast sharply with the staccato character of the more traditional style, both in the series and in the single elements. Although the conventions of Dugento writing change at an uneven pace and new types replace the old slowly, certain letters of the alphabet in the Palazzo Pubblico inscription are of a kind and design that deserve attention, for they occur here with striking repetition. Such, for example, is the letter "V" (or "U") in which the straight vertical stroke is on the left and not on the right as in the inscription from which it is copied. On the other hand, it corresponds to Duccio's "V" in the instance cited. Less conclusive but revealing the same tendency is the appearance of an "A" which flaunts a caret to close the angle at the peak. But whether the letters are as late or not, they certainly cannot be of the period of the date inscribed on the painting. For if confronted with the Romanesque writing in the frame of the dossal of 1215 at the Siena Academy, their pure Gothic characters are found to be, as Milanesi has already noted, of a totally different and much later structure and style. Very strange, moreover, would be the incongruity—acquiesced in by the champions of the authenticity of the inscription—of writing placed upon the vertical plane of the platform at so early a date, and only less amazing than the claim of similar earliness for the original portions of the painting, even if one were to overlook the objections to the inscription itself! On the other hand, such



FIG. 18. — Sienese of 1215. — Altar-frontal. — Pinacoteca, Siena, Italy.



placing begins to occur only in the early XIV Century with the very master whose style is found in the heads of the principals and whose letters so closely resemble those of the Palazzo Pubblico inscription: namely, Duccio in his *Maestà*.

But apart from the above difficulties we have reason to suspect embarrassments encountered here and there in the setting down of the legend, that must have driven our helpless restorer to despair. Thus, e.g., my miscalculating the length of the total space at his disposal, he had more than the room necessary left for the A N O. D. These words, however, he improvidently contracted, going out of his way to elide several letters far beyond current custom, only to find that the two words must stand isolated from their neighbors. More clumsy still is the upright placing of the M, when it should properly have been made to run with the receding plane of the footstool. Last of all, and most remarkable, is the ungainly tilt of the remaining letters of the date, out of plumb and at jarring variance with this plane which is, of, course, vertical: all this, no doubt, due to an elementary misconception of its structure—a misconception akin to the painter's confounding of matter and abstraction already demonstrated.

Although by no means easy to dispute, it is easier to question the authenticity of the inscription than to account for so extravagant a blunder as that of setting down a date approximately fifty years earlier. The most stubborn obstacle to a solution of the problem is encountered in those minds which, in artless or hardened prejudice, regard any assertion made with authority as canonical. For such persons, as for the defenders of the early date, antiquity by itself invests all early evidence with infallibility. But in any period of the past as now, the date which we read today might easily have been set down in thoughtless or mechanical transcrip-



FIG. 19. — GUIDO DA SIENA. — Madonna and Child. — Palazzo Pubblico, Siena, Italy. (Detail.)

tion, possibly by some apprentice or assistant in Duccio's workshop who probably omitted one or two Roman numerals. There are no instances wanting of works bearing wrong dates through mere inadvertency.

The chief reason why the Palazzo Pubblico date has proved plausible and has by some been accepted without question is that its language is more easily apprehended than the language of form. Surely such prostrate deference is partly due to the fact that respected writers have used little imagination and less insight in dealing with the problem, and perhaps most of all to the mighty rumble of the engines of dialectics that rest upon an insecure structure of word patterns—instead of the testimony of the eye—and upon downright delusion. But when a date is correctly read but too literally interpreted, what a disastrous dislocation of history and what a resulting sense of the hopelessness of our methods! Among other things, such a reading has provided us with one of the classical instances of anachronism in the critical literature of recent generations.

Milanesi's emendation of the date to 1281 (published as early as 1859 in *Della vera età di Guido pittore Senese*, Firenze) is the likeliest of all those hitherto suggested even if his ostensible grounds, though carefully considered, are not always positive. Whether the date is acceptable or not, he has demonstrated with a fair measure of probability that the Palazzo Pubblico *Virgin* cannot have been painted in the first half of the century by confrontation of our *Madonna* with the works that chronologically align themselves with the dossal dated 1215 in the Siena Academy. His date was arrived at by a just intuition of the style of the Palazzo Pubblico panel and by the ingenious hypothesis that an "L" before an "X" after the two "XX"'s of the Roman numerals had been obliterated. Whether this explanation matches an actuality we can only surmise, his date would accord perfectly with my own conclu-



FIG. 20. — GUIDO DA SIENA. — Madonna and Child. — Palazzo Pubblico, Siena, Italy. (Detail.)



sions. But since an inscription is but a literary comment upon an organism to which it is artistically extrinsic, why should not the work be allowed to speak, since it is the pictorial language by which alone we can gauge it and reach the secret of its essential qualities? For as we have seen, the work emerges out of a reservoir of its own traditions, out of a collective genius rooted in its own soil, like life itself subject to its environment, and therefore by irreversible law committed to one region and not another, and to one period, by factors deep within it—factors that are visible and not verbal, unique and not conceptual, concrete and not theoretic.

RICHARD OFFNER.



A PROPOS DU STYLE DU GRECO

# DE L'INTÉRÊT DES RAYONS X EN PEINTURE

**L**A radiographie appliquée à l'étude des chefs-d'œuvre de la peinture est susceptible de renseigner l'expert ou le collectionneur, de guider le restaurateur, et même de procurer à l'historien d'art des éléments d'appréciation intéressants. C'est pourquoi les grands musées disposent depuis plus ou moins longtemps de laboratoires de recherches où l'on pratique l'examen des tableaux en recourant à diverses techniques, entre autres : procédés photographiques (lumière rasante, macrophotographie, lumière de Wood, rayons infra-rouges), analyse micro-chimique, analyse spectrale et, enfin, la radiographie. Pour que celle-ci soit lisible, donc utilisable aux fins qu'on se propose, une condition est indispensable : la toile ou le panneau soumis à l'examen doit avoir été peint avec des couleurs telles que, traversées par les rayons X, les unes (à base minérale) absorbent une partie plus ou moins importante du rayonnement, tandis que les autres (organiques) le laissent passer. Il en résulte, par contraste, une image formée d'ombres et de clartés. Les couleurs de composition organique, transparentes aux rayons X, permettent le noircissement de l'émulsion radiographique (en peinture, elles traduisent les ombres); tandis que celles qui contiennent des éléments minéraux, étant absorbantes, empêchent plus ou moins ce noircissement (elles traduisent les lumières). Le blanc de plomb, très utilisé par les peintres de la Renaissance pour les rehauts de lumière, sur les visages notamment,





FIG. 1. — GRECO. — Saint Jean l'Evangéliste, vers 1600-1604.  
Prado, Madrid, N° 2.444, 0,90 × 0,77 cm.  
(Détail radiographié : 0,40 × 0,30 cm).

tiste, des trucages ou, encore, l'altération de l'œuvre primitive par des surpeints. Elle peut contribuer à l'identification d'un original ou d'une copie, d'un tableau de maître ou de disciple. Mais il y a plus : la radiographie peut enrichir nos connaissances sur la technique d'une époque, d'une école, sur l'évolution de la technique d'un maître. Elle nous montre la structure interne du sujet traité ; c'est parfois le squelette de l'œuvre, ou une esquisse à grands coups de pinceau, avec les traits qui appartiennent en propre à tel ou tel grand maître ; elle met donc en évidence le premier jet, ou l'élément architectural de l'œuvre.

Pour illustrer certaines des considérations générales qui précèdent, je voudrais choisir, parmi les nombreuses radiographies que j'ai faites de chefs-d'œuvre du Prado, tant à Madrid en 1946 qu'à Genève en 1939, des exemples se rapportant au Greco et à son style si personnel<sup>1</sup>. Les portraits d'homme que j'ai examinés (le *Chevalier à la main sur le cœur*, le *Licencié Jeronimo de Cevallos*) offrent cette particularité, pour les tableaux de cette époque, qu'ils ne donnent que de très faibles contrastes

contribue fort à nous offrir ces contrastes. Il a la particularité de donner au cliché, c'est-à-dire au film négatif original, l'aspect d'un positif tel que nous le concevons en photographie (dans le cas des portraits, par exemple), puisque le blanc de plomb absorbe les rayons X. Les reproductions insérées dans cet article sont donc le résultat d'une double inversion photographique.

Lorsque les conditions de la formation des contrastes sont réalisées, l'investigation radiologique permet d'apprécier, dans une certaine mesure, la qualité d'une œuvre, son état de conservation ou de dégradation. Le tableau peut avoir bonne apparence grâce à d'habiles réparations, alors qu'en fait la pâte originale est tombée en bien des points de sa surface. La radiographie renseigne donc le restaurateur et permet d'éviter qu'on ne s'engage parfois dans une aventure qui pourrait être irréparable. Cette méthode permet aussi de reconnaître les repentirs de l'ar-

1. Je tiens à exprimer ma vive gratitude à MM. Alvarez de Sotomayor et F. J. Sanchez Canton, Directeur et Conservateur du grand musée national de Madrid, pour la bienveillance et la compréhension qu'ils m'ont témoignées.

radiographiques au niveau du visage; les rehauts au blanc de plomb sont réduits à un minimum; heureusement, l'ovale du visage est encadré par la fraise qui, elle, tranche par ses clartés et ses ombres alternées. Tandis que le visage du *Licencié* (fig. 2) se présente dans un état de conservation presque parfait, celui du *Chevalier* témoigne de repeints qui couvrent probablement des dégradations.

Cette faiblesse des contrastes m'ayant surpris chez un peintre du XVI-XVII<sup>e</sup> siècle (l'expérience m'a montré par la suite que cela n'avait rien d'exceptionnel), j'ai choisi, à titre de comparaison, une œuvre du Titien, un *Portrait de l'artiste* par lui-même, du Musée du Prado (N° 695), et une autre du Tintoret, le *Chevalier à la chaîne d'or*, du même musée (N° 378), qui apparaissaient à mes yeux comme traitées dans les mêmes tonalités, et qui étaient peut-être même apparentées par la même technique, puisque le Greco fut, à Venise, l'élève de ces deux maîtres. Le résultat des radiographies présentait une forte analogie : les contrastes au niveau des visages étaient très faibles. Cela provient de la matière picturale choisie par ces maîtres pour ce genre de portraits.

M'adressant alors à une autre œuvre du Greco, haute en couleurs celle-là — *Saint Jean l'Évangéliste*, du Musée du Prado (N° 2444) dont un détail est reproduit ici (fig. 1) — j'obtins dans les mêmes conditions techniques une image contrastée, vigoureuse, de caractère architectural : les traits ne sont pas encore adoucis par les glacis de surface, l'effet plastique est remarquable, l'état de conservation excellent.

La méthode radiographique m'a apporté enfin, chez le Greco, une réponse des plus suggestives à propos de la déformation de ses personnages. L'allongement des visages est-il l'effet d'une altération de la vue de l'artiste, ainsi qu'on l'a prétendu, ou s'agit-il d'un effet voulu, cherché, pour donner plus de caractère aux personnages, ou les élever au plan surnaturel en les stylisant? Ce problème, qui fit couler beaucoup d'encre, semble depuis longtemps résolu : on n'admet plus que les déformations proviennent d'un défaut de la vue du peintre. Si un doute pouvait encore subsister, le document inédit que j'apporte contribuerait sans doute à le dissiper. Il s'agit de la radiographie d'un détail du tableau de la *Sainte Famille*, conservé à l'Hôpital de Tavera, près de Tolède, et ayant été exposé



FIG. 2. — GRECO. — Licencié Jeronimo de Cevallos, vers 1608-1612. — Prado, Madrid, N° 812, 0,64 X 0,54 cm.  
(Détail radiographié : 0,40 X 0,30 cm).



au Prado en 1946. Alors que les photographies de l'œuvre originale (fig. 3 et 4) offrent à nos regards cet allongement typique de la physionomie de la Vierge, la radiographie (fig. 5) démontre l'existence d'un visage ovale, de tout autre caractère — celui que le Greco eut sans doute en face de lui comme modèle.



FIG. 3. — GRECO. — La Sainte Famille, avant 1598 (image proche de la vue d'ensemble). — Hospital della Tavera, Tolède, Espagne. Foto Mas, Barcelone.

Si l'on analyse comparativement les photographies et la radiographie<sup>2</sup>, on s'aperçoit que deux facteurs interviennent dans l'allongement de la physionomie de la Vierge : 1° les rapports entre la longueur et la largeur des contours du visage et du cou ; 2° la disposition des ombres.

Tandis que la longueur du visage est divisible en trois tiers exactement correspondants sur la radiographie et sur la photographie, la largeur, qui est encore semblable au niveau des arcades sourcilières, est de 7 % plus grande au niveau du nez sur la radiographie ; elle redevient presque égale à la hauteur de la bouche. Quant à la largeur du cou, mesurée à la hauteur du menton, elle est de 9 % plus grande sur la radiographie<sup>3</sup>. Voilà pour le premier point.

La disposition des ombres accentue l'effet de l'allongement. Tandis que l'ombre qui descend de la région temporale gauche du sujet

2. Par souci d'objectivité, signalons que la « mise en page » des deux images comparatives n'est pas tout à fait identique malgré le soin qu'en a pris le photographe lors des opérations d'agrandissement et de réduction. Cela dit, les constatations qui suivent gardent toute leur valeur.

3. Nous comptons en % et non en chiffres absolus, faute d'avoir mesuré en son temps les dimensions précises sur le tableau.



FIG. 4. — GRECO. — La Sainte Famille. — Hospital della Tavera, Tolède (détail, visage de la Vierge).

moitié droite. Cette modification d'implantation de la chevelure contribue à donner l'impression d'allongement du visage et semble en accentuer l'inclinaison; l'effet d'allongement est aussi dû à des éclaircissements de la chevelure au sommet du front et sur la tempe gauche — contour flou, transparence, en lieu et place du contour dense de la radiographie et de l'homogénéité de l'ombre qu'on y note.

Enfin, d'autres éléments de la physionomie présentent des différences frappantes. L'ombre placée au-dessus de la partie externe de l'arcade sourcilière gauche, sur la radiographie, donne l'impression de pensée profonde, que ne donne pas le front lisse du portrait. Notons aussi

forme, sur la radiographie, une courbe qui aboutit près de la commissure des lèvres, l'ombre correspondante de la photographie descend beaucoup plus latéralement; de plus, légèrement convexe sur la radiographie, elle est légèrement concave sur la photographie. Au niveau du cou, l'effet d'allongement provient de la concavité de la ligne d'ombre également, alors que celle-ci est convexe sur la radiographie. Si on analyse, enfin, la région du front, on constate, sur la radiographie, que la ligne d'ombre qui délimite l'implantation de la chevelure, forme un arc de cercle régulier, à contour franc, foncé; or, sur le tableau, l'arc de cercle a été déformé, le front étant plus dégagé ici dans sa



FIG. 5. — GRECO. — La Sainte Famille. — Hospital della Tavera, Tolède (radiographie du détail dont la fig. 4 donne la reproduction photographique, faite en janvier 1946 au Musée du Prado).





FIG. 6. — GRECO. — La Sainte Famille. — Hospital della Tavera, Tolède  
(détail des mains).

que, sur la radiographie, les paupières inférieures sont soulignées par une ombre accusée qui est supprimée sur le visage stylisé; les paupières supérieures ont une régularité de contour qui contraste avec la courbe donnée à l'image définitive; et chaque œil, normal à la radiographie, est plus saillant sur le tableau. Le Greco a sans doute eu sous les yeux un modèle vivant, profondément humain, très différent de la Vierge que nous contemplons.

La radiographie rend donc compte de la phase constructive, architecturale, de l'œuvre. A ce stade, la physionomie n'est pas déformée. C'est par la suite que le maître donna à la Vierge cette expression surnaturelle en la stylisant au moyen de glacis superposés. Ces derniers, qui sont trop minces pour retenir les rayons X, apparaissent seuls à notre rétine (ainsi qu'à l'objectif photographique), tandis que les couches révélées par la radiographie restent masquées; seuls les blancs reflètent la lumière extérieure à travers les glacis translucides; j'en ai d'autres exemples, encore plus caractéristiques.

L'observation qui précède n'est pas isolée dans l'œuvre du Greco. Bien que nous n'ayons radiographié que trois autres portraits du maître, nous avons retrouvé, sur deux d'entre eux, le *Chevalier à la main sur le cœur* et *Saint Jean l'Évangéliste*, au Prado, des différences analogues, sinon aussi marquées, entre l'aspect radiographique du personnage et l'aspect du portrait lui-même.



FIG. 7. — GRECO. — La Sainte Famille. — Hospital della Tavera, Tolède  
(radiographie du détail dont la fig. 6 donne la reproduction photographique).

Le *Licencié Jeronimo de Cevallos*, au Prado, ne donne pas, lui, cette discordance. Or, les deux premiers tableaux, de même que celui de la *Sainte Famille*, ont été peints avant 1598, tandis que le *Licencié* est postérieur à 1604<sup>4</sup>. Il serait intéressant de savoir, par d'autres recoupements, s'il s'agit d'une évolution vers une virtuosité qui, après 1604, permit au maître de styliser ses personnages dès le premier jet ou — autre possibilité qui m'a été suggérée — si le Greco a stylisé après coup ses œuvres plus anciennes? Quoi qu'il en soit, la *Sainte Famille* est un témoignage de plus (valable pour le Greco comme pour d'autres maîtres de l'époque) de l'écart entre la construction primitive, et l'expression définitive que l'artiste donne à ses personnages.

Un autre détail de ce tableau mérite aussi l'attention du point de vue du style : c'est la partie dans laquelle on trouve groupées quatre mains — celles de trois des personnages (fig. 6). Là, pas de doute possible : dès le premier jet, Greco a stylisé. En effet, à la radiographie (fig. 7), l'allongement des mains se révèle analogue à celui que présente le tableau, bien qu'après l'achèvement le contour des doigts soit plus net, moins empâté. A titre d'exemple supplémentaire de ce dernier cas, je tiens à montrer ici la radiographie des mains d'une Vierge de Vélasquez, fragment d'une *Adoration des Mages* du Musée du



FIG. 8. — VÉLASQUEZ. — Adoration des Mages, 1619. — Prado, Madrid, N° 1.166, 2,03 X 1,25 m. (radiographie comparative pour le détail des mains de la Vierge).

Prado (N° 1166) de la première époque du maître (fig. 8). Cette constatation parle en faveur de la première hypothèse que nous avons émise ci-dessus, et non pour une modification tardive du style.

Revenons, en terminant, au détail de la *Sainte Famille* qui est à la base de cette étude (fig. 4).

4. Pour *Saint Jean*, date incertaine entre 1594 et 1604, selon COSSIO.



L'image radiographique (fig. 5) offre, comme pour le *Saint Jean* (fig. 1), un modelé saisissant. Elle montre, en outre, sur le cou et sur le haut du corsage — en noir — des détériorations témoignant de la chute de la pâte originale de même que de la matière intermédiaire (subjectile) lesquelles, avec le temps, finissent par faire corps l'une avec l'autre. En effet, le noircissement du film est total. L'image de la trame de la toile — trame imprégnée de la « préparation », généralement à base de chaux — n'est plus visible au niveau des dégâts en question.

Ce bref compte rendu de nos observations suggère assez bien, semble-t-il, ce qu'on peut espérer d'études radiographiques méthodiques, fouillées, notamment pour l'étude du style, de la technique picturale, et aussi dans la recherche de l'identification de tableaux de maîtres. Ajoutons que si l'analyse objective de tels documents peut bénéficier occasionnellement de l'entraînement du médecin-radiologiste, celui-ci doit se garder d'interpréter. Sauf exceptions, la base est trop étroite. Comme pour le diagnostic médical d'aujourd'hui, il faut, pour opérer la synthèse de tous les moyens mis à contribution, une somme de connaissances et un don intuitif qui sont l'apanage de l'expert en technique picturale et de l'historien d'art.

RENÉ GILBERT.



# REMBRANDT'S *PALLAS ATHENE*

## IN THE GULBENKIAN COLLECTION

REMBRANDT'S *Pallas Athene*, in the Gulbenkian Collection, now on loan at the National Gallery of Art, Washington, was, while exhibited at the National Gallery, London, undoubtedly one of the master's finest works in Great Britain (fig. 2). Some time ago standing before this picture, it suddenly struck me: is this the portrait of a woman in fancy-dress? Look, a blueish tint touches the cheek. Indeed, it is not the picture of a lady but that of a young gentleman in disguise! And the features of this young man or boy are well known: the long chestnut-colored curls falling over the shoulder, the keen, though somewhat dreamy glance of the eyes with the long eyelashes curling over them. This seems to be the face of Titus, the only son of the master, whose portrait Rembrandt painted so often. It is true that this has occasionally been noticed, but it is possible to make a more elaborate study of the subject <sup>1</sup>.

Titus was born in 1641. If he sat for the *Pallas Athene*, he must have done so at the age of about eighteen, that is to say about 1659. The picture in the Gulbenkian Collection bears no date but it is usually dated about 1655, chiefly because of a superficial resemblance to Rembrandt's *Mars* in the Glasgow Art Gallery, which he dated 1655 (fig. 1). The two pictures which do indeed show some resemblance in composition and in related subject, are not of the same size. Consequently, they were not made as companion pieces or as parts of a series. It is, moreover, remarkable that several details of the equipment of the two: helmet, shield

---

1. "The Illustrated London News".



and so on, differ both in form and painting. These are not two different persons dressed up in the same clothes. Accordingly, it is very probable that the two pictures did not originate in the same year. Considering the style too, it is not at all impossible to date the *Pallas* about five years later than the *Mars*. The touch is definitely broader, the composition more powerful, more concentrated, especially in treatment of light, and the vision is more profound. It is painted in the same broad strokes and the same warm coloring as the *Self-Portrait* of Rembrandt in the Frick Collection, New York (dated 1658), the *Portrait of Titus as a Boy* in the Nicolas Collection, Paris, and the *Denial of Petrus* in the Rijksmuseum, Amsterdam (dated 1660).

Why did Rembrandt make this picture of the goddess? We may be fairly



FIG. 1. — REMBRANDT. — Mars. Art Gallery, Glasgow, Scotland.

certain that there was a special occasion which suggested to him the idea for the conception. Many years before he had painted three small pictures of the goddess *Minerva*, sitting in her study with books all around her. These works, now at The Hague, in New York and in the Kaiser Friedrich Museum, in Berlin, bear no date but must have been painted about 1630, that is to say, in the years when Rembrandt was living at Leyden, the town where he was born and where he was a student at the well known University (fig. 3). During the XVII Century *Minerva* was not a very popular goddess in Holland. "Portraits" of her alone are rather rare, and all or at least most of them, were made only for a

special purpose. Now it happens that when Rembrandt was young, several professors and students of the University of Leyden were painted sitting in their studies with their books all around them, exactly in the manner as we see *Minerva* in the three "portraits" (fig. 4). This proves that the background of the early *Minerva* paintings by Rembrandt must have been the University of Leyden of which *Minerva* was the patron and where the young artist was a pupil, as we have already said<sup>2</sup>.



FIG. 2. — REMBRANDT. — *Pallas Athene*. — Gulbenkian Collection.

But in 1632 Rembrandt moved to Amsterdam and after that year he no longer had any special connection with Leyden and its university. Then, in 1633, he made a picture of the goddess *Bellona* (Metropolitan Museum, New York), a theatrical figure which bears no relation to the *Minerva*-type of his Leyden period. Two years later came the picture of a fourth *Minerva* (Private Collection, Sweden), another theatrical figure, this time surrounded by books, such as we find in the Leyden paintings, and by the weapons which the goddess generally bears. It seems to me that we may be fairly sure that this woman has nothing to do with the *Atheneum* of Amsterdam, founded only in 1632. *Minerva* was never as popular there as in Leyden. In spite of the helmet and other weapons in the background, it is manifest that the figure of 1633 has no connection with the painting of the goddess in the National Gallery, created about twenty-five years later.

2. *Leidse Studenten in Beeld*, in: "Leidsch Universiteitsblad", XII (1947), 10, pp. 3 and sq.





FIG. 3. — REMBRANDT (?). — Minerva. — Mauritshuis, The Hague.

The last *Pallas* is very different from the earlier ones. She is no longer represented sitting in her study with books, a globe, etc., her helmet and lance alone put away in a corner of the room, but she is armed as a belligerent woman; she is no longer the meditative patron of science and literature, but an active fighter. Why did Rembrandt this time create such a totally different type? We must, no doubt, look for some influence from public life or the stage of Amsterdam for this conception of a young man in a fantastic pseudo-mythological get-up.

The history of public life and the stage in Amsterdam in the middle of the XVII Century is sufficiently well known. The main leader in matters of theatre



FIG. 4. — REMBRANDT. — A Student of Leyden. — Gemäldegalerie, Brunswick, Germany.

and show was Jan Vos, a skilful poet of great knowledge, which made him very popular during his lifetime. Later on his works were more or less forgotten, because his feelings were not very deep. In the year 1659 Vos organized a great pageant for the celebration of the wedding of Henriette Catharina of Orange, the third daughter of Prince Frederic Henry, who was married to Prince Johann Georg of Anhalt-Dessau. The father and the only brother of the bride being dead, the wedding took place at Groningen, at the Court of William Frederic of Nassau-Dietz, stadtholder of Groningen and Friesland and brother-in-law of Henriette-Catharina by his marriage with Albertine Agnes of Orange, another daughter of



Frederic Henry's. Part of the population of Amsterdam, feeling that something had to be done on the occasion of this great event in the Orange family which had been systematically neglected for nine years, organized a splendid feast when the young married couple and many members of the family came to Holland. The project was not without a political background. For the wife of the elector of Brandenburg, who was the eldest sister of the bride, was among the guests and she was the very person they wanted to be on good terms with. So Jan Vos and his friends set to work. The main part of the festivities consisted of a procession of no less than sixteen triumphal wagons decorated according to the plans of Vos<sup>3</sup>. These wagons paraded in the market-place while the illustrious guests were feasted by the burgomasters in the Town Hall. After this, the procession passed through the town. First, came an allegory of Concordia. Next, the seven Provinces, each having a wagon of their own, followed—oddly enough in this “stadtholderless” period—by wagons with the Emperor Adolf of Nassau and the late stadtholders of the house of Orange, all surrounded by symbolical figures. Even young William III, then only nine years old, had not been forgotten! Vos himself, mounted on a handsome horse, rode at the head of the procession<sup>4</sup>.

The parade had an enormous success. Never before had Amsterdam seen anything like this. Not one but for several days at a stretch, the wagons had to be shown to the Orange-loving part of the population. The princesses and their families too were very pleased with the show. The secretary to the Court, the famous poet Constantijn Huygens, afterward expressed the thanks of his mistress, the Dowager-Princess Amalia, to the town of Amsterdam in an elegant poem. But the non-Orangists in town were much scandalized and scoffed at Vos, blaming him because, for the sake of honor and money, he had changed his mind on political matters<sup>5</sup>. This scandal greatly increased the public's interest in the procession, which by its quality and its originality had already drawn so much attention. The end result was that in the next few years several processions of this type were organized in Amsterdam.

To commemorate the show for Henriette Catharina and her family, an unknown artist made a woodcut, now very rare, in which every cart is distinctly visible. Inscriptions explain the allegories. On looking more closely at this print, we see on the wagon of William I in front of the prince the goddess Minerva sitting in state (fig. 5). Even more than the prince, she is the dominating figure, who, in this case probably represents the strife-torn University of Leyden, which was so dear to Rembrandt. She wears a helmet with waving feathers, a huge, decorated

3. J. A. Worp, *Jan Vos*, Groningen, 1879, p. 119; R. W. P. de Vries, *De Blijde Inkomsten van Vorstelijke Personen in Amsterdam*, Amsterdam, 1879, p. 12; M. W. MacLaine Pont, *Henriette Catharina van Nassau, Prinses van Oranje*, in: “*Je maintiendrai*”, II, pp. 123-124; O. D. (Apper), *Historische Beschrijving der Stadt Amsterdam*, Amsterdam, 1663, pp. 253-255.

4. J. A. Worp, *Op. cit.*, p. 128.

5. *Ibid.*, pp. 126-128.

oval shield, and a lance from which a banner is flying. Her body is covered with "Roman" armor. And it so happens that we find all these various details in exactly the same manner on the picture by Rembrandt in the National Gallery. For this reason the supposition lies at hand that in this procession the painter got the idea for the creation of his *Pallas Athene*.

In Holland, about the middle of the XVII Century, women appeared from time to time on the stage, but at the same time the fashion of men dressing up as



FIG. 5. — Prince William I of Orange and the Goddess Minerva on a Triumphal Chariot, Amsterdam, 1659, Woodcut (Detail).

women was still retained, especially when women of masculine type were concerned. So, for instance, in the cast of a show given on January 17, 1657 following the project by Jan Vos celebrating the raising of the siege of Copenhagen by the Dutch admiral Van Wassenaar-Obdam, a few women do indeed appear, but by far the greater number of the figures is represented by men<sup>6</sup>, among others those of Peace,

6. *Ibid.*, pp. 83-84.



Fame, Europe, Fortune (deities which we now consider typically feminine) and... *Pallas*! Unfortunately, the cast of the stage-like procession of 1659 is lost. So we cannot get a definite answer to the question which now comes to our lips: may Titus, then, a boy of eighteen, whose appearance was slightly feminine, have acted the part of Athene in the procession? Little is known of Rembrandt's political views, but it seems probable that he who once received an important order from Prince Frederic Henry, was not at all an anti-Orangist<sup>7</sup>. It is therefore quite possible that his son took part in a performance in honor of the Orange-family. Did the proud father afterward, that is to say toward the end of 1659, paint his son in the fine masquerade clothes which the great artist himself, who had been bankrupt for some years, could probably no longer afford? Or did he only see the pageant, and with the imagination which was so characteristic of him, transfer the dressing-up of the attractive goddess to his son, who sat for him so willingly? We do not know. The only thing we can say is that the former supposition does not seem at all improbable. What seems certain, however, is the fact that there was a connection between the performance for Henriette Catharina of Orange and the Gulbenkian *Pallas*, and that this connection gives us a firm ground for dating the picture, which up till now could only be stated by supposition. Moreover, this connection shows us Rembrandt's source of inspiration.

This does not, however, do full justice to the picture in the National Gallery. For the artist gave us more than the ephemeral allegory he saw on a decorated cart in the street. By means of his fantasy and the psychological power in his brush he was able to suggest harmony between the head and the stage-dress of the goddess and also to create an excellent atmosphere in the *clair-obscur* of the Dutch interior from which the figure stands out clearly.

This was how Rembrandt's majestic picture came into being, reaching far above the richly attired though empty, intellectual and common-place figures which Jan Vos, being a man of society, was wont to introduce. Rembrandt himself was here; Vos in his *Pallas* gave no more than a suggestion. The former was an artist of character and first-rate talent, the latter only a well trained artisan.

R. VAN LUTTERVELT.

---

7. F. SCHMIDT DEGENER, *Rembrandt's Eendracht van het Land opnieuw Beschouwd*, in : "Maandblad voor Beeldende Kunsten", Amsterdam, 1941, p. 164.

# LES FRESQUES DE CASTELSEPRIO

**L**ES fresques de S. Maria de Castelseprio, découvertes en 1944 et qu'une belle monographie du regretté Alberto de Capitani d'Arzago a rendu célèbres\*, recouvrent le mur de l'abside Est d'une très petite et archaïque église en triconque qui s'élève dans une partie peu visitée de la région milanaise. L'insignifiance de l'édifice, l'état d'abandon dans lequel il se trouve ainsi que la rareté des témoignages sur son passé ne préparent pas le visiteur aux peintures murales qu'il y trouve et qui sont parmi les plus belles que le Moyen Age nous ait conservées. La qualité du dessin et la cohérence réfléchie des images dénoncent en celles-ci l'œuvre d'un véritable artiste. C'est peut-être cela qui rend si difficile l'étude historique de ces fresques car si Castelseprio n'est pas daté, cet édifice appartient sûrement au très haut Moyen Age. Or, pour cette période, tous nos jugements, ou presque, reposent sur l'analyse d'œuvres très moyennes, généralement des produits de l'industrie d'art ; et Castelseprio n'en est pas.

---

\* Voir à la suite du présent article (pp. 115-120) l'étude, par Mme LAMY-LASSALLE, de cette monographie. Certaines des illustrations auxquelles nous nous référons font partie de l'étude de Mme LAMY, ce qui explique le numérotage consécutif des figures et des notes des deux articles.



Les fresques de Castelseprio représentent des scènes de l'*Enfance du Christ*, depuis l'*Annonciation* jusqu'à la *Purification*. Les images se suivent sans cadres de séparation, sur deux rangées superposées au-dessus d'un socle décoratif assez élevé. Comme l'abside qui les abrite, ces images sont petites, et les figures dont elles sont peuplées le sont particulièrement, parce que l'artiste les fait apparaître au milieu d'architectures ou de collines qui occupent une grande partie de la surface du mur. Mais, malgré cette échelle réduite, les scènes et les figures ne manquent pas d'effet monumental : le rythme auquel elles sont soumises, sans être trop apparent, assure cet effet de grandeur. De plus, la gamme des couleurs, claires et mates, avec fonds pâles, presque blancs, maintient toutes ces images en liaison étroite avec le mur qui les supporte, et contribue, elle aussi, à cet effet monumental.

L'impression prédominante est celle d'un art de tradition classique. Les tons pâles et délicatement rosés évoquent les fresques de Pompeï, et bien des figures, des visages, des draperies ou, encore, des architectures décoratives, des paysages avec « fabriques », relèvent de la même inspiration. L'ange de l'*Annonciation*, la Vierge du *Voyage à Bethléem*, une colonne votive avec son ruban noué, sont les exemples les plus évidents de cet attachement de Castelseprio à la tradition de la peinture classique d'époque romaine.

Rien n'est plus fréquent, au haut Moyen Age, que des imitations de cette peinture qui sont tantôt reproduites de copie en copie, à travers les siècles, et tantôt

imitées, par un effort volontaire vers un retour à l'antique, comme à l'époque des « renaissances » carolingienne ou byzantino-macédonienne. Quelle que soit la méthode suivie par les peintres de Castelseprio (voir *infra*), on les voit s'assimiler les principes et les formes précises de la peinture antique d'une façon plus complète que cela n'a jamais été le cas ailleurs au haut Moyen Age, y compris les exemples les plus remarquables d'une pareille imitation, tels que les miniatures du Paris gr. 139 ou du *Rotulus de Josué* au Vatican. Je veux dire tout d'abord qu'à Castelseprio on ne voit guère de ces défaillances soudaines qui, sur la plupart des imitations médiévales de modèles antiques (y compris les miniatures citées), font brusquement apparaître la date véritable de ces œuvres pseudo-classiques. Il s'agit, le plus souvent, d'une



FIG. 1. — Nativité (La Vierge), fresque. — Castelseprio.

incohérence dans la représentation de l'espace qui jure avec des raccourcis très corrects dans la même image, ou bien, d'une faute majeure dans le dessin du corps qui, par ailleurs, suit avec bonheur de bons modèles antiques. A Castelseprio, des défaillances semblables sont extrêmement rares et peu prononcées. On y est frappé, au contraire, par la correction des raccourcis, parfois difficiles — Vierge de la *Nativité* (fig. 1) —, par leur application systématique (voir des détails, par exemple, la plaque de la coiffure du Grand-Prêtre, dans *l'Épreuve de l'Eau*) (fig. 8) et, par conséquent, par la cohérence des différentes parties, du point de vue de l'espace où l'on installe les personnages et les objets : dans une image donnée tout se meut dans un même espace.

Une cohérence semblable — et aussi rare — nous frappe dans les fresques de Castelseprio lorsque nous en considérons le contenu iconographique. Dans chaque scène, l'emplacement des personnages qui participent à la même action est vraiment celui que le sujet exige de chacun d'eux, et les attitudes conférées à ces personnages, de même que les gestes qu'ils font, ont la portée exacte qui convient.

C'est ainsi qu'on s'imagine les prototypes de l'iconographie historique chrétienne : tous les éléments des scènes sacrées s'y trouvent, mais présentés avec le naturel des êtres et des objets tirés de la vie quotidienne. En fait, très certainement, Castelseprio ne nous offre point ces prototypes originaux mais, précisément, des schémas iconographiques déjà établis, qu'un peintre de talent a su ranimer en mettant à profit les ressources de la peinture classique qu'il savait manier à la perfection.

L'une des particularités les plus heureuses de l'art de ce peintre est la plénitude de l'observation dont il fait preuve et qui, elle aussi, dépasse de loin les données habituelles des œuvres chrétiennes du haut Moyen Âge, grec et latin. Qu'on observe la tête barbue et chevelue de Siméon, son dos rond, son geste indécis de vieillard (fig. 7); ou bien l'admirable figure de la Vierge couchée, dans la *Nativité*, où chaque détail — corps appuyé sur les deux coudes, main inoccupée qui effleure le tissu du drap (fig. 1) — respire la lassitude; ou bien la variété des poses des trois mages, et la vérité de la tête, de la démarche, du petit manteau à capuchon et de la canne noueuse de Joseph dans le *Voyage à Bethléem* (fig. 9); l'ampleur des draperies, la



FIG. 2. — Nativité (Joseph), fresque. — Castelseprio.



silhouette massive du même Joseph assis près du *Bain de l'Enfant* (fig. 2); l'individualité des personnages qui, comme chez Ghirlandajo, assistent, muets, à la *Purification*; le visage étonné d'une petite servante d'Elisabeth (fig. 3); le bras paralysé de la sage-femme incrédule (fig. 4). En comparaison avec le peintre de Castelseprio, tous ceux qui ont repris les mêmes types iconographiques, n'en ont retenu qu'un schéma plus ou moins abrégé et simplifié. A la manière des hagiographes, à leur version schématique et courte, il oppose, lui, la version complète. Ce qu'il ajoute d'ailleurs est, généralement, emprunté à la peinture antique qui lui fournit, abondamment, des procédés et des motifs précis. Mais faut-il en conclure qu'il devait ces précisions à des exemples plus parfaits de ces mêmes scènes iconographiques, ou bien qu'il étoffa les schémas iconographiques de ses prédécesseurs en puisant à nouveau au fonds général de l'art antique? Pour moi, le problème n'est point résolu.

La peinture de la Basse Antiquité qui sert de base à l'art de Castelseprio avait atteint une grande virtuosité dans l'imitation de la nature. Disciples des grands créateurs du passé, de simples praticiens savaient alors, avec une facilité déconcertante, donner l'illusion de l'espace ou de la perspective aérienne et montrer la figure humaine dans n'importe quelle attitude, avec n'importe quelle expression. C'est dans des œuvres de la fin de l'Antiquité que le fresquiste de Castelseprio a dû trouver le modèle de l'ange volant de son *Annonciation* qui descend dans un tourbillon de draperies agitées (fig. 5), ou le prototype de plusieurs autres anges qui se précipitent du haut du ciel et se montrent de profil (fig. 4 et 5); ou, encore, l'idée de la construction en diagonale de la scène de l'*Adoration* avec une Vierge hissée sur un promontoire; ou, enfin, dans la *Visitation*, le geste surprenant d'Elisabeth, qui, de sa main ouverte, enveloppe, dirait-on, le ventre proéminent de Marie qu'elle effleure (fig. 5).

Tout ceci était, évidemment, dans les moyens de la peinture antique tardive et on pourrait y citer des exemples d'images dynamiques ou crûment réalistes toujours remarquablement observées. Mais il est vrai aussi que, dans ce qu'il nous reste de la peinture chrétienne archaïque, on ne voit pas d'essais de s'assimiler ce style. La tendance y va plutôt vers une imagerie statique et stéréotypée. De même, la peinture de la Renaissance macédonienne à Byzance, qui enrichit cependant le nombre d'observations de la Nature à travers des modèles antiques, relève, de préférence, des visions d'immobilité ou des mouvements lents et graves. L'art de Castelseprio rejoint une pein-



FIG. 3. — Annonciation (Servante), fresque. — Castelseprio.

ture antique d'un autre genre, plus dramatique et plus tendu, qui savait noter bien plus de choses dans la Nature et, surtout, dans la figure humaine en action. Cet art de Castelseprio est aussi plus émotionnel : il suffit d'observer la surprise peinte sur le visage de la petite servante de l'*Annonciation* ; l'émotion que traduit la mimique de la Vierge du *Voyage à Bethléem* ; l'effort mêlé de tendresse que reflètent les têtes et les avant-corps profondément pliés de Siméon (*Purification*) et de la servante qui verse l'eau dans la baignoire de l'Enfant (fig. 1). Partout on constate la recherche du sentiment à un degré qu'on ne note ni dans l'art des premiers siècles de notre ère, ni dans celui des miniatures antiquisantes byzantines (Bibl. Nat., Paris, gr. 139 et 510 ; *Rotulus* du Vatican). Les personnages de Castelseprio, même ceux qui ne sont engagés dans aucun mouvement rapide, sont plus nerveux que la plupart des figures dans les peintures antiques ou pseudo-antiques à Byzance. On les sent animés d'une vie intérieure qui est à l'origine de leurs faits et gestes et qui les engage dans l'action.

Dans l'art du haut Moyen Age, ce sont, avant tout, certaines œuvres carolingiennes qui manifestent des tendances semblables : aisance remarquable dans l'imitation de n'importe quelle attitude des personnages qui se meuvent dans un espace adroitement défini, et, simultanément, sens aigu de l'action dramatique et des reflets de la vie intérieure dans le geste et la mimique.

Malgré leurs exagérations célèbres, les Carolingiens ont cultivé avec emphase ce que Castelseprio contient en germe : la spiritualisation de l'image de l'homme, démarche qui plus tard sera « canonisée » par l'art du Moyen Age en Occident.

Nous savons que c'est l'art des derniers siècles de l'Antiquité qui a ouvert la voie à des recherches de ce genre, et il est possible que le fresquiste de Castelseprio, comme les peintres carolingiens — qui, à tant d'égards, sont, l'un et les autres, des continuateurs fidèles de l'œuvre de la Basse Antiquité —, leur doivent aussi cette tendance vers la spiritualisation dramatique. Ceci est d'autant plus probable que, chez eux, elle est inséparable des procédés nettement antiques qui servent à exprimer cette vie intérieure des personnages (choix déterminé du geste et des attitudes, une certaine mimique, un certain dessin des yeux). Seulement, comme il s'agit de peintures du Moyen Age, une ressemblance de cet ordre dans l'orientation des recherches, établit un lien entre Castelseprio et les peintures d'époque carolingienne. Parmi celles-



FIG. 4. — Nativité (Salomé), fresque. — Castelseprio.





FIG. 5. — Annonciation et Visitation, dessin d'après une fresque de Castelseprio.

ci, je citerai, comme exemple sublime, les illustrations du Psautier d'Utrecht où — abstraction faite du dynamisme violent — on trouve, comme à Castelseprio, une habileté extrême à représenter la figure humaine sous tous ses possibles aspects ainsi que d'innombrables images d'anges, traversant l'air dans toutes les attitudes imaginables, et le paysage peuplé de « fabriques », y compris des colonnes votives, comme à Castelseprio (fig. 6). Les illustrations

d'Utrecht, d'autre part, offrent certains motifs byzantins, dans les scènes chrétiennes notamment, et cela crée un lien de plus avec Castelseprio.

Un autre monument d'époque carolingienne, la fresque de l'*Annonciation*, à St-Vincent aux Sources du Volturne, se rencontre avec la scène correspondante de Castelseprio : les deux ont en commun le motif rare de l'archange volant, la tunique agitée par sa course aérienne.

Ajoutons un trait extérieur mais suggestif : la croix dans le nimbe de l'enfant qui prend, à Castelseprio, la forme très exclusive qu'on ne voit que dans les peintures carolingiennes et ottoniennes (fig. 7). C'est, pour chaque branche de la croix, un simple trait fin qui dépasse le disque du nimbe et, qui, dans la miniature ottonienne et à Castelseprio, s'élargit aux extrémités. Ce détail, parce qu'il est extérieur, montre que les rapprochements avec l'art occidental de haute époque sont parfaitement légitimes. Cela ne signifie point, cepen-

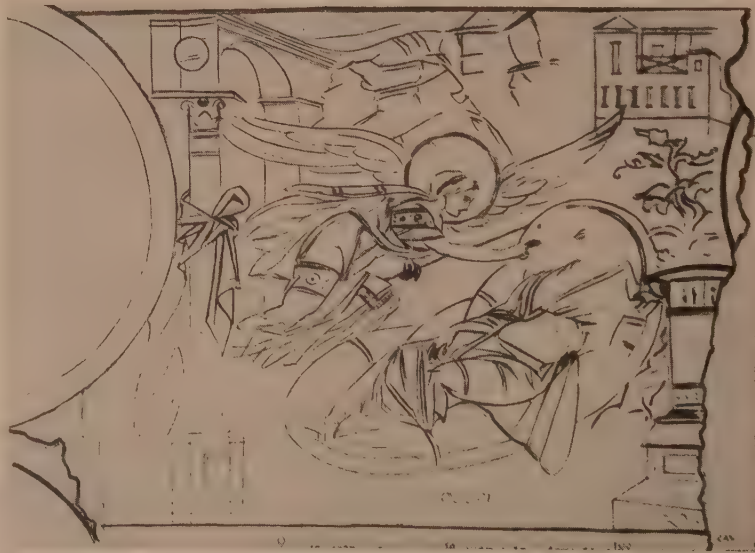


FIG. 6. — Annonce à Joseph, dessin d'après une fresque de Castelseprio.

dant, que Castelseprio soit une peinture carolingienne. Malgré le manque d'unité de style qui caractérise l'ensemble de l'œuvre carolingienne, il faut certainement exclure cette hypothèse. Mais Castelseprio pourrait bien être chronologiquement rapproché du règne des Carolingiens et nous donner un spécimen des pénétrations grecques dans l'art d'Occident, pendant cette période. Car il est évident que l'iconographie de Castelseprio est grecque et que, dans ce que ces fresques ont d'essentiel — dessin et procédés de peinture, types de figures, sens des formes et rythme des compositions — leurs parents les plus proches sont les miniatures du début de l'époque macédonienne, telles que celles du Psautier de Paris gr. 139, et du *Rotulus* du Vatican.

Cette parenté est suffisamment étroite pour nous assurer que l'art de Castelseprio a dû naître dans le même milieu que ces miniatures. Autrement dit, cela nous conduit à Constantinople et au  $x^e$  siècle. Mais cette parenté, entre un groupe bien défini d'illustrations de livres et une peinture murale isolée, n'est pas suffisante pour affirmer que l'auteur des fresques de Castelseprio ait été un Grec de Constantinople et un contemporain des miniaturistes du Psautier de Paris gr. 139, et du *Rotulus* du Vatican. Pour tirer pareille conclusion, nos données sont d'autant plus insuffisantes que le trait prédominant de nos fresques et de ces miniatures est leur attachement à des modèles d'une Antiquité déjà lointaine et non pas un effort de création originale. Nous pouvons donc, à Castelseprio, avoir affaire à des peintures d'inspiration antique qui, au lieu de refléter l'art constantinopolitain du  $x^e$  siècle, que nous connaissons par les miniatures, en représente les antécédents plus ou moins immédiats. Et, s'il en était ainsi, ces fresques auraient des chances d'être plus anciennes que le  $x^e$  siècle. Elles en auraient d'autant plus qu'on les trouve dans un pays fort éloigné de Constantinople et — on l'a vu — interprétant la tradi-



FIG. 7. — Ratisbonne,  $x^e$  siècle. — Présentation au Temple, miniature. Ms 780, Morgan Library, New York. Photo. Morgan Library.



tion antique d'une façon un peu différente de la version des miniatures byzantines du  $x^e$  siècle.

A ce titre, on pourrait ajouter aux considérations sur le style, deux autres observations marquant cette différence, en dehors même des inscriptions qui sont toutes latines<sup>1</sup> : 1° Un Grec ou un artiste copiant directement une œuvre grecque aurait-il montré Siméon, une main nue et l'autre couverte d'un pan de manteau, au moment où il s'apprête à recevoir dans ses bras l'enfant Jésus? Cela aurait dû être l'un ou l'autre, c'est-à-dire soit les deux mains ouvertes, soit les deux recouvertes du manteau; pour ce qui est de l'iconographie byzantine, elle montre toujours les deux mains couvertes. 2° A Castelseprio, les fresques du cycle de l'*Enfance* occupent toute l'abside centrale de l'église : or, les Byzantins n'utilisaient jamais ces sujets pour le décor de l'abside (sauf peut-être avant la querelle iconoclaste), tandis que, en Occident, le cycle de l'*Enfance*, archaïque, s'est maintenu jusque dans les absides romanes. Pour toutes ces raisons, qui mesurent l'écart entre la pratique artistique byzantine de l'époque macédonienne et Castelseprio, il faut admettre une participation assez importante d'Occidentaux à l'exécution des peintures de Castelseprio et, par conséquent, une possibilité de date plus reculée que celle des miniatures byzantines antiques ( $x^e$  siècle).

On en concluerait que, tout comme le graffite sur le socle de l'abside de Castelseprio qui est de 941-946<sup>2</sup>, ces miniatures byzantines offrent plutôt une date *ante quem*. Dans les deux cas, elle est identique : les fresques de Castelseprio sont antérieures au milieu du  $x^e$  siècle. Mais de combien? Il faut probablement les mettre en relation, morale et chronologique, avec la renaissance de l'art chrétien à l'époque carolingienne, notamment à Rome plutôt qu'en Gaule<sup>3</sup>. On sait que ce courant, au  $ix^e$  siècle, fait revivre les modèles du  $iv^e$ - $v^e$  siècle et qu'il marque les mosaïques romaines d'une empreinte de l'art grec. Si cette hypothèse s'avérait exacte, nous aurions en Castelseprio, non seulement un chef-d'œuvre de ce courant artistique dont la qualité d'art est très supérieure à celle des peintures qui nous en restent à Rome même, mais aussi un témoin doublement précieux pour l'histoire des deux Renaissances, latine et grecque, du  $ix^e$  siècle. Pour celle des Occidentaux il donnerait une idée de l'apport de l'art grec contemporain qu'on y a connu; pour celle des Byzantins, il indiquerait ce que pouvaient être les intermédiaires entre les modèles déjà lointains des premiers siècles de l'Empire chrétien et les imitations qu'on devait en tenter, avec application, au temps des premiers empereurs macédoniens.

ANDRÉ GRABAR.

1. La transcription E M E A du mot grec ἡ μεία ne semble pas témoigner d'une transmission orale, du peintre grec supposé au praticien latin chargé des inscriptions.

2. Le deuxième graffite qu'on voudrait dater de 860-868 est moins sûr.

3. Comme on sait, les rares peintures murales de ce temps, au nord de l'Italie et en Suisse, ne présentent aucune ressemblance avec les fresques de Castelseprio. Cependant, à Münster, dans les Grisons, des influences grecques, transmises par Rome, sont probables.



# LA PREMIÈRE MONOGRAPHIE DE CASTELSEPRIO

Avec l'aide de deux collaborateurs, ALBERTO DE CAPITANI D'ARZAGO a rédigé une remarquable monographie de l'église de Santa-Maria de Castelseprio<sup>4</sup> située à 45 kms au nord-ouest de Milan.

---

4. GIAN PIERO BOGNETTI, GINO CHIERICI, ALBERTO DE CAPITANI D'ARZAGO, Milan, 1948, 32 × 25, 740 pp, 90 pl. en noir et en couleur (Fondation Treccani degli Alfieri pour l'Histoire de Milan). Le présent compte rendu est publié comme une partie intégrante de l'article de M. ANDRÉ GRABAR sur *les Fresques de Castelseprio*, non seulement en reconnaissance du point de départ que la monographie d'ALBERTO DE CAPITANI D'ARZAGO a fourni à cet article, mais aussi en hommage au regretté savant dont la mort subite, au lendemain de la publication de sa monographie, a marqué la valeur de celle-ci du regret qui s'attache à une œuvre prématurément arrêtée.

L'important volume, entièrement consacré à l'étude de ce monument, comprend trois études distinctes. La première, de DE GIAN PIERO BOGNETTI, est d'ordre essentiellement historique et la seconde, de GINO CHIERICI, est limitée à une description architecturale. ALBERTO DE CAPITANI D'ARZAGO, un des plus éminents spécialistes de l'art chrétien primitif, s'est réservé la partie la plus importante : la description doublée d'une étude iconographique et stylistique des fresques.

G. P. BOGNETTI décrit le lieu de Castelseprio, siège d'un important château et de deux églises presque entièrement ruinées : celles de Saint-Jean l'Évangéliste et de Saint-Paul. La chapelle de Santa-Maria était « hors les murs ».

G. CHIERICI insiste sur les trois caractères



originaux de cette chapelle : le plan en triconque, les absides séparées de la nef principale et l'ouverture des fenêtres en fer à cheval. Ce sont là des méthodes architecturales d'origine orientale qu'il étudie en procédant à de nombreux rapprochements.

Faisant l'historique de la découverte des

xv<sup>e</sup> siècle représentant la *Nativité*, elles ornent les murs de l'abside orientale, séparée de la nef par un arc triomphal. L'abside forme ainsi une petite chapelle isolée, illustrée d'épisodes du Nouveau Testament appartenant tous au cycle de l'Enfance. Les scènes sont les suivantes : l'*Annonciation*, la *Visitation* (fig. 5),



FIG. 8. — L'Epreuve de l'eau, fresque. — Castelseprio.

fresques, A. DE CAPITANI D'ARZAGO relate comment, en 1944, elles ont apparu à l'œil émerveillé des archéologues<sup>5</sup>. Recouvertes jusqu'à cette date d'une peinture murale du

*l'Epreuve de l'Eau* (fig. 8), *l'Annonce à Joseph* (fig. 6), le *Voyage à Bethléem* (fig. 9), la *Nativité* — comprenant le *Bain de l'Enfant* (fig. 1) et le *Miracle de l'Obstétrique* — *l'Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple* (fig. 10). Trois scènes sont presque complètement effacées ; on pense que deux d'entre elles se rapportaient au *Massacre des Innocents* et au *Baptême de Jésus*. Le fond de l'abside est orné d'un Christ dans un *tondo* (fig. 12), et sur l'arc triomphal qui lui fait face, on voit le

5. La mort subite et dramatique de A. DE CAPITANI D'ARZAGO, lors du Congrès byzantin de Paris, en 1948, a empêché celui-ci de faire sur ces fresques une communication très attendue. Son compatriote, M. PAOLO VERZONE, de Turin, a bien voulu en faire un court exposé.



FIG. 9. — Voyage à Bethléem, fresque. — Castelseprio.



trône de l'Étimsie vers lequel s'avancent deux grands anges qui couvrent les écoinçons.

L'auteur de ce chapitre, donne des fresques une description iconographique minutieuse; il montre que le peintre a emprunté ses scènes en partie aux écrits apocryphes et, plus spécialement, au Pseudo Mathieu et au Proto Évangile de Jacques (*Annonciation, Epreuve de l'Eau, Miracle de l'Obstétrique*). Nous apprenons que ce cycle est d'origine alexandrino-



FIG. 10 La Présentation au Temple, fresque. — Castelseprio.

copte et syro-palestinienne. Sur la chaire de Maximien, tout alexandrine, on rencontre presque le même choix de scènes iconographiques.

Ces fresques sont réparties en trois bandes horizontales de 1 m. 40 de haut environ. Elles ne sont pas contraintes de subir la courbe de la voûte, l'abside n'étant pas voûtée en cul de four, mais couronnée d'un toit en charpente.

A. DE CAPITANI s'attache à situer dans le temps et dans l'espace l'auteur de ces fresques. Il constate que rien ne peut en être rapproché dans la région milanaise même. C'est bien d'un monument solitaire de caractère exceptionnel qu'il s'agit.

Le critique insiste longuement sur l'inspiration antique de cette œuvre, que l'on peut rapprocher de la tradition alexandrine. L'artiste connaissait un art savant, il avait étudié l'ombre portée, le clair obscur, les volumes, la perspective à trois dimensions qui pour lui n'avaient plus de secret. Les personnages, vus de trois quart ou de profil, sont d'une grande beauté. Les couleurs, d'une douce clarté transparente, sont extrêmement harmonieuses et toutes ces qualités ne manquent pas de frapper instantanément le visiteur dès qu'il pénètre dans la chapelle.

Si la tête de Joseph pensif (fig. 11) fait penser à une sculpture grecque, les scènes champêtres paraissent se rapprocher des manuscrits d'influence hellénistique, comme le *Rouleau de Josué* et le *Psautier de Paris* (Gr. 139).

Mais l'écrivain voit aussi dans ces fresques une réminiscence palestinienne. Il pense, comme M. André Grabar<sup>6</sup>, que, à l'époque pré-iconoclaste, c'était une coutume des chrétiens de Terre Sainte de fixer des scènes religieuses autour de l'abside. Bien qu'il n'y en ait plus d'exemples en Palestine même, on peut s'en faire une idée par les textes de Choricios décrivant l'église Saint-Serge de Gaza. Plus près de nous, Sainte-Marie Majeure, la célèbre église romaine dont le prototype se trouve sans doute dans un sanctuaire de Palestine, représentait les scènes de l'Enfance sur son arc triomphal. Les mosaïques de l'église Sainte-Catherine au mont Sinai, placées dans le voisinage immédiat de l'abside, comme à Sainte-Marie Majeure, doivent être mentionnées également, en particulier en ce qui concerne les anges qui ornent les écoinçons et qui rappellent Castelseprio.

Pour la technique et le style, A. DE CAPITANI D'ARZAGO évoque la tradition romaine, moins lointaine, de Santa-Maria Antiqua et de ses fresques du VII<sup>e</sup> siècle. La belle tête, vestige de l'*Annonciation*, placée à droite de l'abside, et qui paraît si proche de la beauté grecque,

6. *Martyrium*, Paris, 1946.



FIG. 11. — La Nativité (Paysage), fresque. — Castelseprio.



n'est pas éloignée de la figure de la Vierge qui subit l'épreuve de l'Eau.

Le cycle de l'Enfance se retrouve aussi sur les bords du Tibre, à l'Oratoire de Jean VII, au Vatican, œuvre détruite mais dont les dessins de Grimaldi nous donnent une idée sûre.

L'auteur ne peut dater les fresques de Castelseprio avec certitude. Mais il peut, en tout cas, affirmer qu'elles sont antérieures au ix<sup>e</sup> siècle. Des inscriptions se lisent encore et elles reposent sur les couches de peinture qui sont bien celles des fresques que nous étudions. Elles se rapportent à deux archevêques milanais : Arderico (941-946) et Tadone (860-868). DE CAPITANI croit que leur origine est plus ancienne et donne ses raisons pour les dater du milieu du vii<sup>e</sup> siècle. Les études de BOGNETTI (milieu historique) vont à l'appui de sa thèse.

Il reste à savoir quelle était l'origine de ce peintre. Notre écrivain émet à ce sujet une opinion très nette : ces fresques n'ont rien de byzantin (sauf peut-être le Christ); on n'y trouve en fait aucune inscription grecque. DE CAPITANI ne les rapproche pas, non plus, d'œu-

vres occidentales, telles que celles de Munster ou de Ferentillo, ni de Saint-Clément ou de Saint-Saba qu'il assure pourtant très bien connaître.

Il conclut que Castelseprio est une œuvre originale et non une copie. Il pense que l'artiste auquel nous en sommes redevables, né vers le début du vii<sup>e</sup> siècle en Syrie, en Palestine ou en Égypte, aurait pris le chemin de l'Occident en fuyant la domination arabe.

Peut-être devenu moine d'un couvent grec de la région, aurait-il entrepris la construction de la chapelle, aidé d'artisans locaux? (DE CAPITANI paraît, en effet, beaucoup plus affirmatif que son collègue CHIERICI au sujet de la pure origine orientale du plan). Peu après, l'artiste se serait mis à l'œuvre pour exécuter les fresques, toutes imbues d'art antique, dont la présence nous paraît aujourd'hui si insolite dans ce lieu isolé.

L'auteur, bien qu'il ne veuille insister sur ce point, pense que la découverte des peintures de Castelseprio peut rénover l'étude des origines de la peinture du Trecento.

COLETTE LAMY-LASSALLE.

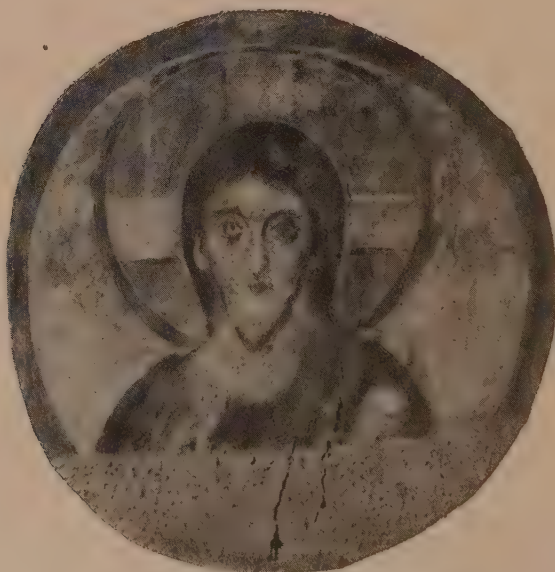


FIG. 12. — Le Christ, fresque. — Castelseprio.

## — DESSINS DE MAÎTRES —



# UN DESSIN INÉDIT DE PIERRE BRUEGEL LE VIEUX

LE nombre des dessins qui peuvent, en toute sécurité, être considérés comme étant de la main de Pierre Bruegel le Vieux, est relativement restreint. En 1925, Charles de Tolnay, partant des études de Van Bastelaer, a réussi à isoler de l'immense quantité de feuilles secondaires, de copies et de travaux d'atelier, qui encombraient l'œuvre du Maître, quatre-vingt-cinq pièces de premier ordre, où se retrouvaient toute la sûreté et toute la fermeté qui caractérisent les productions de Bruegel le Vieux. Le choix avait été dicté par un sentiment si sûr que le classement, aujourd'hui encore, fait autorité et constitue la base sur laquelle se fonde toute l'étude du dessin breugelien. Depuis cette époque, quelques feuilles d'une authenticité certaine, publiées par différents spécialistes, et notamment par A. E. Popham et Charles de Tolnay lui-même, sont venues s'ajouter à cet ensemble, mais c'est à peine, si, au total, on arriverait actuellement à

compter une centaine de pièces indiscutables<sup>1</sup>. Dans ces conditions, l'apparition d'un nouveau dessin de belle qualité, ne semble pas indifférente, et nous croyons intéressant de la signaler ici.

Il s'agit d'un *Paysage*, dessin à la plume et à l'encre de chine, H. 0,144 × L. 0,189 m., malheureusement collé en plein et portant, au coin inférieur droit, la signature et la date, *P. Bruegel 1560*, qui paraissent authentiques. Le dessin qui, jusqu'ici n'a été ni publié, ni exposé, fait partie de la collection du Docteur E. S., amateur aveyronnais, qui a bien voulu nous autoriser à l'étudier et à le faire connaître, et nous tenons à l'en remercier ici. L'origine du dessin est inconnue antérieurement à 1874, moment où il fut acheté à l'Hôtel Drouot à Paris, par un ami du docteur E. S. : il a dû séjourner assez longtemps à la lumière, car il est assez pâli.

Cette feuille, dès le premier examen, s'ap-



parente étroitement à un groupe bien défini de dessins de Bruegel, nettement isolé et caractérisé par Tolnay : Groupe E, de *Petits Paysages*, comprenant des études fort soignées et fort poussées, où l'artiste paraît surtout préoccupé de rendre les nuances et les subtilités de lumière. Chacune de ces feuilles est signée et datée, et elles s'échelonnent de 1559 à 1561 (N<sup>os</sup> 15 à 25 compris, de Tolnay). Ce groupe est si homogène, que l'on avait un instant pensé à des feuilles détachées d'un carnet de croquis; mais Tolnay fait très justement remarquer que dans ce cas la signature et la date, revenant sur chaque composition, paraîtraient inexplicables. Du reste, nous n'avons pas là des esquisses, mais au contraire, des paysages très finis et très travaillés, avec recherches subtiles de valeurs et de clair-obscur.

Le dessin une fois situé dans l'œuvre de Bruegel, il restait à s'assurer qu'il s'agissait bien d'un original, et que l'hypothèse d'une copie ne pouvait pas être envisagée. Le Louvre, possédant deux beaux dessins du groupe en question, la comparaison fut facile. Rapproché du *Paysage avec village* (N<sup>o</sup> 20 de Tolnay) et du *Soleil se levant au-dessus d'une vallée* (N<sup>o</sup> 24 de Tolnay), tous deux signés et respectivement datés de 1560 et 1561, l'identité de main se révéla complète : concordance absolue, aussi bien dans la composition générale, l'ordonnance des plans et les lignes, que dans le traitement du terrain, des arbres, des constructions et des toits de chaume, ainsi que dans la manière de rendre les personnages, les lointains, le ciel et l'horizon. Partout, même acuité de vision et d'expression. Au point de vue de l'exécution, le dessin du Dr. E. S., nous paraît se classer parmi les meilleures créations de ce groupe.

Il serait très intéressant de pouvoir identifier, grâce aux importants monuments, assez nettement figurés au centre, la ville qui a servi de modèle à Bruegel; nous faisons appel ici à la science de nos amis Belges, spécialisés dans la connaissance de la topographie de leur pays. Grâce à eux, nous saurons peut-être dans quelle région se trouvait Bruegel au moment, où, entre 1559 et 1561, il composa cette série de *Petits Paysages*. S'agit-il d'une ville des Flandres, ou de quelque souvenir de voyage?

La question vaut la peine d'être examinée, car il devient de plus en plus évident que

l'étude des dessins de Bruegel, et tout spécialement de ces *Petits Paysages* de 1559-1561, peut nous apporter de nouvelles et fort utiles lumières sur le développement du talent de Bruegel de même que sur les modes de son évolution. En effet, considérons à la fois les beaux dessins si sûrs du voyage vers l'Italie (1552, Tolnay, N<sup>o</sup> 1 à N<sup>o</sup> 8), ceux qui datent du chemin de retour ou de plus tard (Tolnay, N<sup>o</sup> 8 à N<sup>o</sup> 12), et, enfin, l'ensemble de ces *Petits Paysages* dont fait partie la feuille reproduite ici; rapprochons la succession de ces trois séries, du fait que nous ne connaissons, jusqu'à présent, aucune peinture antérieure à 1558; il apparaîtra que, dans l'état actuel de nos connaissances, une hypothèse peut être formulée.

L'on pourrait supposer que Bruegel, merveilleusement doué aussi bien comme dessinateur que comme peintre, aurait été cependant dans ses années de jeunesse avant tout un dessinateur. Son apprentissage chez Pieter Coecke d'Alost, puis chez Jérôme Cock, dans ces milieux où dessins et gravures étaient à l'honneur, viendrait encore renforcer l'hypothèse. Bruegel n'aurait d'abord recouru qu'accidentellement à la peinture et ne s'y serait adonné sérieusement qu'assez tard (1558-1559). Ainsi s'expliquerait d'une part, et la magistrale maîtrise des dessins de 1552-1558, et d'autre part le manque de peintures que nous puissions donner avec sécurité au Maître pour cette époque : on sait que toutes les tentatives faites pour attribuer à Bruegel des œuvres peintes d'avant 1558, n'ont pas donné satisfaction. Il y aurait donc un certain décalage, un certain retard, entre l'acquit et les réalisations du dessinateur, et la science du peintre. La plume à la main, Bruegel se révèle déjà de premier ordre dès 1552, dès le voyage de descente vers l'Italie, mais c'est dans ses étonnants dessins épiques du retour (vers 1554) que le Maître s'exprime déjà tout entier, qu'il affirme son sentiment tragique et obsédant, de la grandeur et de la toute-puissance de la Nature vis-à-vis de la fragilité humaine; et ce sentiment-là, pour nous, forme la caractéristique fondamentale de Bruegel.

Cette impression dominante, il la rendra également en peinture, et l'on sait avec quelle force et quelle profondeur; mais il faudra attendre plus de dix ans, avant qu'il ne puisse créer, en 1565, ces chefs-d'œuvre pictu-

raux, les merveilleux *Mois de Vienne* : la *Journée sombre*, la *Rentrée des troupeaux*, les *Chasseurs dans la neige*, dont les dessins de 1554 forment en quelque sorte, au point de vue expression et sentiment, l'esquisse et la trame. Ces dix ans seraient prudemment employés par Bruegel, à perfectionner, à fortifier, à établir sur des bases solides son métier de peintre,

nante précision de dessin, ses dons et sa science de grand coloriste, mais elles n'ont pas encore, dans leur conception et leur composition, la largeur lyrique des dessins de 1554. Bruegel, avant d'aborder en peinture, ces grands thèmes épiques, qu'il aurait conçus dès le voyage de retour, veut encore s'assurer davantage de la subtilité de sa vision, de la



FIG. 1. — PIERRE BRUEGEL LE VIEUX. — Paysage, dessin à la plume et à l'encre.  
Collection du Dr. E. S., Aveyron, France.

dont il n'est pas encore à ce moment aussi maître que de sa plume et de son lavis. Et nous le voyons, dès 1558, s'essayer, puis s'affirmer dans des peintures comme les *Proverbes* Mayer van den Bergh, le *Combat de Carême et de Carnaval*, les *Jeux d'enfants*, la *Chute des Anges rebelles*, qui s'échelonnent jusqu'en 1562. Ces œuvres montrent déjà son éton-

sûreté de sa main : alors, de 1559 à 1561, tandis qu'il compose les peintures que nous venons d'indiquer, il exécute cette série de dessins, ces *Petits Paysages*, où il se livre à des études suivies d'atmosphère, cherchant à approfondir ces rapports mystérieux qui relient dans une composition la structure du dessin, à toute la féerie du clair-obscur ; ainsi,



il connaîtra ce secret de ne jamais affaiblir, par le fini du travail et l'accumulation des détails, la grandeur et la largeur de la conception.

Partant de ces données, perfectionnant d'année en année son métier de peintre, s'affirmant dans les grandes œuvres de 1563 et 1564 (*Tour de Babel*), il se sentira alors, et alors seulement, assez sûr pour traduire picturalement, ce tragique sentiment de la Nature immense, de la Nature hostile et menaçante, dont les dessins de 1554 nous donnaient déjà une si haute expression. Il aura cette fois, à la disposition de sa vibrante sensibilité, toute la magie de la couleur, et ce seront les chefs-d'œuvre de 1565, les inoubliables *Mois* de Vienne.

Il n'y a là, actuellement, qu'une hypothèse encore bien fragile. Si elle se vérifiait, nous comprendrions mieux d'où vient chez Bruegel l'étonnante grandeur et la profondeur du ta-

lent. Cette communion avec la Nature tragique, ce sentiment épique qui touche, comme l'a si bien dit Paul Jamot, aux souvenirs les plus lointains et aux craintes primordiales de l'Humanité, il les a ressentis et traduits dans ses dessins des *Alpes géantes*, dès sa jeunesse. Pendant dix ans il vit avec ces impressions et ces visions, acquiert la maîtrise de la technique picturale, et nous rend à nouveau son émotion, cette fois, avec la puissance d'un homme en pleine maturité, armé de l'un des plus beaux métiers de peintre qui fut jamais.

Ce qui reste certain, en tout cas, c'est que le dessin, dans la connaissance de l'œuvre de Bruegel, joue un rôle qui se révèle prépondérant. Réjouissons-nous donc de voir les collectionneurs avertis, nous fournir de nouveaux éléments, surtout lorsqu'ils sont, comme le dessin ici reproduit, d'une telle qualité.

EDOUARD MICHEL<sup>1</sup>.

1. Pour les dessins de Bruegel, postérieurement au livre remarquable de KARL TOLNAY, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Munich, 1925, in-4°, voir aussi surtout : KARL TOLNAY, *Beiträge zu Bruegels Zeichnungen*, dans : "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1929, Vol. I, pp. 195-216; A. E. POPHAM, *Pieter Brueghel*, Vasari Society, 1931, Vol. XII, n° 10, série 2 et 1932, Vol. XIII, n° 8, série 2; CHARLES DE TOLNAY, *Two Drawings by Pieter Breughel the Elder*, dans : "Old Master Drawings", 1934-1935, Vol. IX, pp. 19-20; A. E. POPHAM, *Pieter Breughel the Elder*, dans : "Old Master Drawings", 1934-1935, Vol. IX, pp. 64-65; CHARLES DE TOLNAY, *Three Unnoticed Drawings by Pieter Breughel*, dans : "Old Master Drawings", 1935-1936, Vol. X, pp. 37-39; et OTTO KURZ, *Drei Zeichnungen Pieter Brueghels des Aelteren*, dans : "Graphische Künste", 1936, Vol. I, pp. 4-7.

# — NOTES ON DRAWINGS —

---

## TWO DRAWINGS DEDICATED TO MADAME DE POMPADOUR

**T**o the most beautiful drawings of the Albertina belong two sheets by a French master of the XVIII Century which on the basis of their inscriptions were traditionally ascribed to Jean-Baptist-Simeon Chardin. They represent a beautiful young lady, seated, in contemporary dress. In one drawing she is reading (fig. 1), in the other one she is writing (fig. 3). With her is represented a charming young girl who is absorbed in playing with her toys and with her lapdog. The scenes are drawn in a light, airy and foamy manner, in black and red chalk, and in crayon. Heightenings in white cover them with a tender atmospheric brilliancy—like moonlight—which, however, neither impair the

healthy tone of their cheeks nor their breathing likeness to life. Doubtless, the sheets have been drawn from life, otherwise their natural charm would not have been achieved. They lack all the idealizing, schematic, and typifying treatment which is only too frequently apparent in the art of the *Dixhuitième*. In the lower right corners of both drawings appear in light pencil the inscriptions:

*fait pour Mad de Pompadour  
Chardin*

Although the inscriptions differ in medium from those of the drawings, they betray a handwriting of the XVIII Century. Because of that fact the inscriptions were considered



as authentic sources, and consequently both drawings also appear in the excellent facsimile reproductions, published by Meder as works of Chardin<sup>1</sup>.

Scholars of a younger generation, however, became aware of the discrepancies which had

instance the *Sedan-Chair* (Schönbrunner-Meder, pl. 914) whose style deviates considerably from that of the Albertina drawings. In it the hidden monumentality of Chardin's humble art comes to the fore. Only the most general and the most significant of the forms have



FIG. 1. — FRANÇOIS GUÉRIN. — Lady Reading, drawing. — Albertina, Vienna.

brought about the attribution that appeared to be so well-founded. Above all, the drawings in the Stockholm National Museum are vivid examples of Chardin's art of drawing, as for

1. JOSEPH MEDER, *Handzeichnungen französischer Meister des 16.-18. Jahrhunderts* (Albertina-Facsimile), Vienna, 1922, pls. 15 and 16.

been brought to paper in broad chalk lines; it is of a greatness which has something in common with Titian's and Rembrandt's drawings.

Quite different is the sparkling and rococo-like richness of the Albertina drawings. They show many more details than Chardin's authentic drawings but not their great and



FIG. 2. — FRANÇOIS GUÉRIN. — The Marquise de Pompadour with her Daughter, preparatory drawing for the portrait in the Collection of Baron Edmond de Rothschild. — E. B. Crocker Art Gallery, Sacramento, Cal.



comprehensive style. Their lines express a pleasing, ornamental charm, something coquettish which likens them to Boucher's drawings. Through their painterly quality they are, however, superior to Boucher's, which are conceived entirely in a linear and graphic way. The same applies also to the subject. Chardin likes to depict women during calm domestic occupations, at needle-work, while counting, or sealing a letter. Especially does he prefer to represent children absorbed in their games. Those human beings seem to seclude themselves hermetically from the outer world; they feel themselves entirely unobserved; they exist as souls in themselves, and for the painter only as blocks and blotches of color. The models of the Albertina drawings, however, pose in spite of their detachment. The lady is fully aware that she is posing for the artist as a *Lady Reading* (fig. 1) or as a *Lady Writing* (fig. 3), and the little girl seems to arrange the position of her lapdog as children do when their pets are being photographed.

Because of the facts mentioned above, I have never taken seriously the attribution to Chardin, in spite of the inscriptions. What reason would Chardin have had in dedicating two drawings to Madame de Pompadour? We do not know that the famous courtesan was among the patrons of the master. Portraits representing her appear under vague attributions to Chardin in sales catalogues of the second half of the XIX Century<sup>2</sup>. The relation with Boucher's drawings made me venture the authorship of the court painter without being particularly certain of my opinion.

Other scholars shared my doubts concerning the attribution to Chardin. Jacques Mathey suggested a new name for the creator of the drawings: Etienne Jeaurat<sup>3</sup>. He based his attribution on a comparison with Jeaurat's *Exemple des Mères*, engraved by Lucas, representing a young mother sewing, with her little daughter and a cat playing. The connection, however, does not go beyond a certain outer and general similarity of motive. The somewhat dry, plastic modeling of Jeaurat's style of drawing, as is demonstrated in the portrait of the Chinese *T'Sao*, in the Alber-

tina<sup>4</sup>, has nothing in common with the sparkling and painterly richness of our drawings.

Recently, a discovery in an American museum put me on the right track. Mr. Michel N. Benisovich devoted an interesting study to the portraits of *Alexandrine Lenormand d'Etiolles*, the daughter of the Marquise de Pompadour<sup>5</sup>, who died at the age of ten. In his essay he published the signed portrait of the Marquise with her little daughter, painted by François Guérin (Baron Edmond de Rothschild Collection). It represents the Marquise reading, seated at her writing table, while Alexandrine is playing with a tame little bird which she releases from its cage. Two lapdogs complete the picture.

Mr. Benisovich discovered the preparatory drawing for that painting in the E. B. Crocker Art Gallery in Sacramento, California (fig. 2). Compositionally, it deviates considerably from the completed painting which in spite of its pompousness remains entirely naturalistic. Putti with garlands give it an allegoric and decorative note. A kneeling Moor presents the lapdog on a cushion.

The "handwriting" of this drawing appears in every trace the same as in both the so-called Chardin drawings. The same rich pompous draperies breaking in mellow bends, vibrating in doubled and frequently intermittent outlines are bathed in the same atmospheric *sfumato* of wiped tonal use. To be considered also are the halos, consisting of wiped tones which surround the heads of the Marquise and the *Lady Reading*. The manner in which forceful accents of the draperies are contrasted with the soft layers of crayon in the faces is characteristic of all three drawings. The rich foamy airiness and the subtle chiaroscuro of the mode of drawing leaves no doubt about the identity of the draftsman. An undeniable difference in appearance is to be explained by the difference of purpose: careful studies from nature in the case of the Albertina drawings, a general and schematic lay-out in the case of the Crocker Gallery drawing.

François Guérin, an artist of the Parisian School, was a pupil of Natoire. In 1765 he

2. GEORGES WILDENSTEIN, *Chardin*, Nos. 590, 591.

3. "Old Master Drawings", June 1933, pp. 8 ff.

4. K. T. PARKER, "Old Master Drawings", Dec. 1930, p. 33.

5. *A Bust of Alexandrine d'Etiolles by Saly*, "Gazette des Beaux-Arts", July 1945, pp. 31 ff.



FIG. 3. — FRANÇOIS GUÉRIN. — Lady Writing, drawing. — Albertina, Vienna.

became a member of the Académie Royale. In 1761 he exhibited in the Salon amorous and domestic scenes belonging to the collection of Madame de Pompadour. In his works for the Marquise he approaches closely to Boucher's style. The subject of the drawings in the Albertina, as is indicated by their inscriptions, leads to the assumption that they were executed for the Marquise, who in all probability has been represented here together with her little daughter. As Alexandrine was born in 1744 and died in 1754, the drawings must have originated about or soon after 1750. In 1751 Guérin was associate professor at the St. Luc Academy in Paris.

Therefore, the inscriptions on the drawings seem to have real source value, as they seem to state facts that are correct. But how was the name Guérin transformed into Chardin? There exist two possible explanations. Either the later writer had intentionally replaced the less known name of Guérin by the famous one of Chardin, or an acoustic misunderstanding in handing down an oral tradition had changed the name of Guérin into the similarly sounding one of Chardin. In this way may be explained the wording of a false inscription which is, however, transmitting a correct tradition.

OTTO BENESCH.



# THE CHRONOLOGY OF THE SALA DI COSTANTINO

## REPLY TO MR. FREDERICK HARTT

I had to take notice of Mr. Hartt's article on Raphael and Giulio Romano<sup>1</sup> for the purpose of my Baglione edition. Its numerous deficiencies and inaccuracies could not be accepted without comment, and as I did not wish to burden my footnotes with polemics, I chose the way of an article<sup>2</sup>, laying the stress on the history of the Sala di Costantino and the altarpiece in S. M. dell'Anima, because these works are mentioned by Baglione. Mr. Hartt, on the other hand, evidently unable to endure criticism, seems to believe that my purpose was that of faultfinding, and while I had expressed myself throughout with the uttermost reserve, he bursts forth in a tone for which readers may find for themselves the adequate expression<sup>3</sup>. It was certainly not my fault if my article became a lesson in method, and far from being intimidated by Mr. Hartt's invectives, I am going to administer to him another lesson on the same subject, drawing the attention of readers to some misquotations and misrepresentations, while excusing myself for having prolonged a tedious and, I am afraid, useless controversy.

A.—EMBLEMS.—My dating of the frescoes representing the *Battle* and the *Adlocutio* was based not only on the Medici emblem of the

ring and three feathers, as Mr. Hartt mistakenly says<sup>4</sup>, but in the first place on the emblem of the yoke with the motto *Suave*<sup>5</sup>, incontestably and exclusively the emblem of Leo X, as it expresses his political maxim: a gentle yoke. Appearing in the same border, the ring flanked by two lions necessarily refers as well to Leo X. The two emblems are conclusive for the dating, unless they are shown to have been painted in later.

B.—I quoted on that occasion not only Gelli, as Mr. Hartt mistakenly says<sup>6</sup>, but in the first place Paolo Giovi, the best authority on the matter<sup>7</sup>. Gelli's publication I had relegated to second place on account of its popular character; still, to deny Gelli any reliability, more is needed than the indication—of which Mr. Hartt seems so proud—of an occasional error as to the date of a death or a battle, for which one would hardly consult an emblem book. I notice with amusement that Giovi and the "slovenly" Gelli are the only authorities quoted by Mr. Hartt on emblems in a recent publication<sup>8</sup>.

C.—I have not placed the *Battle* and the *Adlocutio* within the lifetime of Raphael, as Mr. Hartt says<sup>9</sup>, carefully avoiding to indicate

1. "Art Bulletin", 1944, henceforth referred to as HARTT I.

2. "Gazette des Beaux-Arts", 1947, henceforth referred to as HESS.

3. "Gazette des Beaux-Arts", 1949, henceforth referred to as HARTT II.

4. HARTT II, pp. 301-302.

5. HESS, p. 84 s.

6. HARTT II, p. 302.

7. HESS, p. 85 nn.

8. "Warburg Journal", 1950, pp. 151 and sq.

9. HARTT, p. 304.

the page of that misquotation, but I have tried to show that in these two frescoes there can be detected traces which bear out the pupils' statement to possess Raphael's drawings, at least insofar as some studies for single figures are concerned<sup>10</sup>. Accordingly, Mr. Hartt's reproof of my "preposterous conclusions" is disposed of<sup>11</sup>. The sentence "Nothing is left...", taken out of its context sounds silly enough<sup>12</sup> and certainly could have been formulated more elegantly; still, the meaning is sufficiently clear and need not be repeated here.

D.—Mr. Hartt had mentioned only one of Sebastiano's and none of Castiglione's letters related to the Sala di Costantino<sup>13</sup>; so he makes up for his omission now, somewhat belatedly<sup>14</sup>, following my indication of them<sup>15</sup>. They confirm my chronology even to a higher degree than I had pointed out. In his endeavors to obtain the job, Sebastiano always speaks of the four historical frescoes only (a circumstance ignored by Mr. Hartt), but never mentions the popes and the allegories, which evidently were considered as the undisputed part by Raphael's pupils, because the sketches for some of them had been done by Raphael, and possibly part of their execution reached back into the master's lifetime, as I have suggested<sup>16</sup>. A division of the job, assigning the single figures to Raphael's pupils and the stories to Sebastiano, may have been in the mind of Leo X, if it is true that he promised Sebastiano "*meza la sala de sopra*"<sup>17</sup>. In fact, a similar proceeding seems to have been considered for the Sala de' Pontefici on the floor below, where the vault was decorated by Giovanni da Udine and Perino del Vaga, while the walls, after Sebastiano's refusal, were eventually painted by Livio Agresti, whose work is said to survive partly behind the Gobelin tapestries with which the room is hung now; also in the Sala Regia some years later the

paintings were divided in a similar way between Daniele da Volterra and Salviati. Incidentally, the Sala di Costantino was not *then* called *Sala de Pontefici*<sup>18</sup>, but *Sala de' Papi*; only Sebastiano mixes up the two names, as Golzio, quoted by Mr. Hartt, has pointed out in his compilation<sup>19</sup>.

Castiglione has expressed himself on two occasions concerning the chronology of the Sala di Costantino, and his indications are not only very clear but also confirmed by the facts<sup>20</sup>. On December 16, 1521 he writes to Federico Gonzaga that the sala is painted more than half (*fatta più della metà*), which coincides with the paintings bearing the emblems of Leo X. There is no evidence that any of these paintings were thrown down<sup>21</sup>; what was thrown down was only the preparation of the wall upon which there had been the intention to paint in oil<sup>22</sup>, while what had already been executed was carefully preserved.

On September 5, 1524 Castiglione writes: [Giulio] "*...non aspetta altro che esser soddisfatto della sala dipinta del pp. la quale è reuscita molto bella*"<sup>23</sup>. This means purely not what Mr. Hartt thinks<sup>24</sup>, but exactly what it says: the Sala di Costantino was finished, and Giulio was only waiting to be paid for it to start on his journey for Mantua. Nobody familiar with the habits of the treasury, and particularly with the financial situation under Clement VII will wonder at the delay of the payments, which went on well into the year 1525<sup>25</sup>. Now, "who bases so many assumptions" on that letter, I or Mr. Hartt?

E.—SALA DE' CHIAROSCURI. The motto *Suave* in the frieze would get its significance as an emblem of Leo X only if combined with the yoke. My suggestion was, to interpret the combination of the motto *Suave* with the balls (*palle*) which constitute the coat-of-arms of Leo X and Pius IV, as an attempt to mention the achievement of both the committer and the

10. HESS, p. 88: "And to what extent, if at all, does Raphael come in?"

11. HARTT II, p. 304.

12. HESS, p. 88; HARTT II, p. 301.

13. HARTT I, p. 79, n. 38.

14. HARTT II, p. 303.

15. HESS, p. 88, n. 37 and 38.

16. HESS, pp. 81 and sq., 88; figs. 7, 11, 12 and 14.

17. Letter of Sept. 6, 1520; GOLZIO, p. 131.

18. HARTT II, p. 302.

19. *Raffaello nei documenti...*, 1936, p. 125.

20. HESS, p. 88.

21. HARTT II, p. 303.

22. Vasari, V, pp. 527 and sq.

23. HESS, p. 88; GOLZIO, p. 151; HARTT II, p. 303.

24. HARTT II, p. 303.

25. MUENTZ, in: "Archivio storico dell'Arte", 1888, not 1881 as mistakenly quoted in: GOLZIO, p. 125 n., and HARTT II, p. 303.



restorer. A recent restoration has brought to light some new evidence which may necessitate a revision of the history of the room; but then Mr. Hartt is not interested in restorations, as could be seen when he interpreted as particularly characteristic of Raffaellino del Colle a figure that had been painted anew in 1575<sup>26</sup>.

F.—TOMMASO LAURETI. Of him Mr. Hartt knew nothing in 1944, when he called him Laurenti<sup>27</sup>, and he knows scarcely more of him now, when he calls him an architect, which he was not, unless one calls him that on account of the fountain in Bologna<sup>28</sup>. Accordingly, Mr. Hartt is not in a position to discard *ex cathedra* my suggestion.

G.—GIULIO'S YEAR OF BIRTH. It is sufficient to compare Mr. Hartt's two statements with mine<sup>29</sup>; no commentary needed.

H.—ALTARPIECE IN S. M. DELL'ANIMA. It is not large<sup>30</sup>, having been painted, as I have explained, not for the High altar but for a side chapel. The flood of 1599 had all but ruined it; the lion, considered by Mr. Hartt as particularly characteristic for Giulio's style<sup>31</sup>, was painted in at the beginning of the XIX Century by Pietro Palmaroli<sup>32</sup>, not Palmirolli, as Mr. Hartt now says<sup>33</sup>. A fourth restoration, after those by Saraceni, Maratta and Palmaroli, was carried out in the late XIX Century by Ludwig Seitz<sup>34</sup>, not Zeitz, as Mr. Hartt now says<sup>35</sup>. Mr. Hartt's finding, after having climbed up, as he says, was: "Fair condition; covered with candle smoke and here and there badly cracked. Surface otherwise fairly well preserved, with no signs of repainting"<sup>36</sup>. It is no use arguing with Mr. Hartt, who evidently does not know when he is beaten.

I.—ILLUSTRATIONS. M. Hartt is entirely right as to the bad quality of some of them<sup>37</sup>;

but while claiming extenuating circumstances for himself on account of wartime conditions<sup>38</sup>, he does not concede them to me; in fact no good photographs could be obtained at the time in London. For the rest, Mr. Hartt's conclusions are entirely gratuitous, particularly out of place after having learned at his expense how disastrous can be the consequences of neglecting the study of what he so contemptuously calls "the old guide-books"<sup>39</sup>, but what in reality comes to nearly the whole literature on his subject from 1695 to 1937, some of which he claims to know now, while it was evidently unknown to him in 1944.

J.—The resemblance between the figure named *Comitas* and the so-called *Fornarina* serves to show that the latter is based on a Raphaelesque conception; *Mars and Venus* in the Pal. del Fe are certainly Giulio's conception, whoever may have done the painting.

My unforgettable master Karl Vossler used to say: "All one can do is, to scatter the seed and hope it will come up." Some of the seed I have scattered in my article has come up, as can be gathered from Mr. Hartt's subsequent publications. For instance, he has become quite interested in emblems, which he had neglected entirely in 1944, while he calls them dangerous here<sup>40</sup>; also he has picked up some of my bibliographical indications. Dr. Gombrich's excellent articles on Giulio Romano, not quoted by Mr. Hartt in 1944, he has now brought himself to acknowledge<sup>41</sup>, while I was not equally favored in the case of the relation between Giulio and Peruzzi<sup>42</sup>. This may mean that Mr. Hartt considers as his property any feature of my article tacitly accepted by him, for instance, my remarks on the antique and Michelangelesque elements in the Sala di Costantino, or on the style of the canopies, or the identification of the portraits, etc. I should like to inform Mr. Hartt that I may not have the Olympian calm of the late Professor Vossler.

JACOB HESS.

26. HARTT I, p. 73 and fig. 3; HESS, p. 78 and fig. 2.

27. HARTT I, p. 82.

28. HARTT II, p. 306.

29. HARTT I, p. 68; II, p. 306; HESS, p. 74, n. 7.

30. HARTT II, p. 306.

31. HARTT I, p. 92.

32. HESS, p. 97.

33. HARTT II, p. 306.

34. HESS, p. 97.

35. HARTT II, p. 306.

36. HARTT I, p. 92, n. 92.

37. HARTT II, p. 304.

38. HARTT I, p. 67, n. 1; HARTT II.

39. HARTT II, p. 306.

40. HARTT II, p. 302.

41. "Warburg Journal", 1 c.

42. HESS, p. 99, fig. 18 and 19; HARTT, p. 159, n. 1.

# B I B L I O G R A P H I E

## LE MEUBLE ET L'HOMME.

C'est le titre d'un petit livre, joliment illustré par Olga Orloff, paru en Belgique et dû à un sculpteur de talent, MME CHRISTINE BERTRAND, qui y a mis son âme intelligente et sensible. Il porte ce sous-titre un peu ambitieux : *Essai sur une philosophie du meuble*, mais il nous apporte, en effet, des réflexions nécessaires sur des objets familiers, de celles que l'accoutumance nous empêche de faire.

Il vous paraît tout naturel de vous asseoir sur une chaise, de vous carrer dans un fauteuil, de fermer vos rideaux, de fouler vos tapis, de serrer vos affaires dans un bahut, de vous allonger dans un lit — autant d'objets qui forment le cadre de votre existence quotidienne comme de vos gestes, et qui sont les confidents de vos pensées les plus secrètes — sans vous demander une seule fois par qui et comment ils furent conçus, de quelle hérédité ils sont chargés, de quelle société ils sont le signe.

Pourquoi ici une courbe, et là une arête, pourquoi ce pied et pourquoi ce bras ? D'où vient cette applique de cuivre et cet ornement insolite, courbe, anneau, feuille, chanfrein ou figure ?

Et cependant vous les aimez !

Des meubles luisants  
Polis par les ans  
Décoreraient notre chambre

nous propose Beaudelaire dans *l'Invitation au voyage*.

Il est une armoire à peine luisante

Qui a entendu les voix de mes grands tantes... balbutie Jammes. Le dernier qui en a parlé, c'est notre grand cher Claudel : « La chambre elle-même, notre contentement momentané, avec tous ses meubles, la chaise, le fauteuil, le lit, la table, le miroir, la bibliothèque, le prie-Dieu, elle est là pour offrir à l'insecte humain toutes les variétés d'occupations, tous les passages du suspens à l'attention, de la vacance à l'activité et de la nudité à l'équipement. Elle est un réservoir intime de changements et d'attitudes. »

Moi-même, rentrant d'exil après la libération et retrouvant les deux ou trois meubles que l'occupant avait négligé d'emporter de mon appartement, je ressentis une violente émotion devant le lit breton transformé en porte-manteau et qui rappelait un beau voyage de jadis en Armorique, le lourd bahut brun et luisant des Hautes-Alpes avec ses quatre portes carrées, ses rinceaux et ses feuillages, ses ferrures en forme de main stylisée, les gonds apparents, les patères pour « tomber la veste ».

Je ne me lassais pas de les caresser de la main comme des animaux familiers ; je ne croyais pas qu'il y eût tant d'âme dans les choses.

CHRISTINE BERTRAND le sait, mais historienne, elle cherche le secret du meuble dans ses origines et voit, dans ses transformations, l'image du changement des mœurs et de la structure sociale.

Comme toujours, les origines lointaines sont magiques : prestige de l'homme immobile et assis. Le siège est un trône (vous en doutiez-vous ?) et il a dignité royale. Devant l'homme assis on s'agenouille

ou on s'accroupit sur une natte. Le fauteuil gothique au haut dossier qui protège du coup de poignard dans le dos, domine, unique, la salle, et seul le baron a le droit de l'occuper, comme, dans le Canada d'aujourd'hui, le père règne sur le fauteuil berceur.

Sous Henri IV le dossier s'abaisse pour ne pas gêner la large fraise empesée qui enserre le cou comme une roue de moulin en tulle. Sous Louis XIII, et n'est-ce pas déjà curieux et caractéristique que de simples sièges portent des noms de roi, (« c'est de l'Henri IV ou de l'Henri V », me disait mon antiquaire de campagne), les sièges, dont l'arrière est négligé, garnissent les murs le long des lambris à forte saillie et forment un écrin somptueux et solennel où domine le cordouan à ornements en relief.

Sous Louis XIV, le dossier remonte mais s'écarte légèrement en arrière pour respecter la queue de la perruche qui s'agite dans la conversation. Les bras s'incurvent pour que le coude s'y pose, appuyant le geste mesuré de l'avant-bras.

« Les quarante fauteuils et le trône au milieu », dit Victor Hugo. Au Louvre comme à Versailles, une hiérarchie s'institue du siège royal, devant lequel, même vide, il faut s'incliner. Parfois, c'est une chaise percée où le Roi reçoit son clergé en même temps que... la pompe des ambassadeurs. Les courtisans s'assoient sur des chaises et même des princesses de haut rang sur des tabourets et des pliants. Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, reine des Précieuses, fait de sa belle chambre bleue son palais et les chaises et tabourets de Voiture, de Benserade ou de Julie d'Angennes encombrant sa ruelle. Hiérarchie donc du trône au carreau, coussin plat et carré, posé à même le sol, en passant par la chaise, le pliant, le tabouret, le placet : « Prends un siège, Cinna ». C'est un privilège qu'Auguste lui accorde et non une métaphore.

Mais il y a toujours chez nous des révoltés, des hétérodoxes ; un Descartes s'en va en Hollande fonder une philosophie rationaliste qui renverse celle de l'Ecole et un André-Charles Boulle, logé au Louvre, jouant de la gouge et du marteau, crée un meuble sans analogie avec celui du temps, sous des influences italiennes et flamandes, un « somptueux monolithe, grand joyau lourd, d'une structure voyante, tout miroitant des matières précieuses, savamment assemblées et ciselées, dont il est revêtu ».

Mais revenons au siège Louis XIV. La Maintenon disparaît, les mœurs, longtemps contenues, se débriquent. C'est la Régence et c'est le déclanchement de la grâce. Le siège devient arabesque, à trois dimensions ; il se chantourne en inflexions de coquille ou de volute et atteint sa parfaite convenance à la personne humaine dont il devient l'empreinte et l'enveloppe. Règne de la bergère devantant celui du Trion.

CHRISTINE BERTRAND voit dans ce « relief délicat qui ondoie dans l'espace autour de volumes incurvés » l'authentique rejeton de la nervure ogivale », ce qui n'est pas pour me déplaire : la technique gothique aurait réapparu sous Louis XV comme les romans de chevalerie avec M. de Tressan.

Le Louis XVI est plus guindé, les formes souples



du meuble chantourné et les surfaces incurvées des commodes se raidissent. Bientôt l'élément gréco-latin, toujours présent à l'époque révolutionnaire, s'inscrira dans les couronnes, les sphères, les médaillons de cuivre du mobilier Empire, tandis que la méridienne épousera les courbes gracieuses du corps de la Récamier recevant les hommages de ses adorateurs agenouillés. Car il y a le *meuble membré*, et le *meuble creux*, celui qui soutient des corps, et celui qui contient les choses : l'armoire, qui dérive du coffre.

Il en est de si beaux encore dans nos campagnes avec la roue du soleil ou (ne frémissez pas) la swastiska, au pays basque. Ils sont les héritiers d'un temps — le Moyen Age — où l'on y serre les étoffes qui garniront les murs gris de leur couleur et d'une chaleur faisant de la Chambre des Dames ou de la Salle des Chevaliers une tente intérieure, pleine de somptuosité. Ce coffre appartient à la vie mouvante de la cour et des princes, changeant sans cesse de demeure et de camp.

La solide armoire, la Louis XIII, si particulière avec ses diamants de bois taillé, suppose un habitat plus stable et abrite dans son ventre de chêne les draps empilés parfumés de lavande. Elle aussi, évoluera vers la grâce et la légèreté jusqu'à devenir vitrine pour biscuits de Saxe, où le bois incurvé n'est plus guère que le cadre du verre.

Ici, plus de ressemblance, mais contraste entre le coffre du Moyen Age aux volutes en espalier et le commode Louis XV dont le galbe est si souple et le

pied si profilé qu'il semble être la patte d'un animal souple, félin et vivant.

Grâce et vie qui, selon l'auteur, se sont retirées de la froide nudité de notre mobilier d'aujourd'hui. « Notre meuble », dit-elle, « tend à prendre figure de monolithe... Nos grands fauteuils tiennent à la fois de la baignoire, et de l'édredon. L'on s'y plonge, mais le problème est d'en sortir avec grâce. Leur profondeur endormeuse se prête peut-être au bien-être d'un corps fatigué, mais certes fort peu au plaisir intelligent de la conversation ».

Ce n'est pas mon avis. Pourquoi renier le plaisir du « relax ». L'auteur ne mentionne même pas l'admirable Exposition de l'Art Décoratif de 1925, qui marque une révolution de l'art français, ni celle de 1937, qui la parachève. Tout en mentionnant les Jourdain et les Rühlmann (elle omet Jean Royère), elle s'en prend à la machine qui crée en série et imite l'ancien, oubliant que celle-ci peut être dirigée par le génie créateur d'un artiste et que, grâce à elle, la beauté pourra du salon aristocratique, le plus souvent désert, s'étendre au foyer de l'ouvrier, ce qui est éminemment désirable. Maudire le machinisme est facile, l'orienter vers des fins supérieures est mieux. Pas d'arrêt dans l'évolution. Du lourd coffre à ferrures médiéval au placard encastré dans les murs de demain, il y a continuité aussi bien que dans notre littérature dont le mobilier est l'expression visible, quotidienne et sociale.

GUSTAVE COHEN.

F. MASAI. — *Essai sur les Origines de la Miniature dite Irlandaise*. — Bruxelles, aux Editions "Erasmé" S.A., "Standaard-Boekhandel" S.A., Anvers, 1947, 146 pp., LXIV pls.

During the last thirty years the traditional view that the manuscript art of the British Isles between the VII and IX Century was an essentially Irish product has undergone much revision. Study of the ornament has disclosed the importance of Anglo-Saxon, Scandinavian, Oriental and Latin forms in the constitution of this art; it has shown also that the fusion of these foreign styles with the older native Celtic art took place not in Ireland, but in Northumbria and Scotland. The great Irish works of the VII and VIII Centuries depend therefore on the artistic development in the neighboring island. The earliest of the richly decorated insular manuscripts, the Book of Durrow, with its questionable colophon referring to Patrick and Columba, has been attributed by students of text and script as well as of art to Northumbria. Some writers have nevertheless affirmed the primary role of Ireland in the face of the new investigations; but the more common tendency of students has been that of A.W. CLAPHAM who wrote in 1934: "We must thus conclude that Hiberno-Saxon art was in origin in no sense Irish but that the Irish perhaps welded its component parts into one style; that this welding probably took place in Northumbria in the second half of the VII Century, and that it was transmitted thence to Ireland and

from Ireland over half Europe<sup>1</sup>. If the Irish did not create this art, it was the Irish missionaries in Northumbria and Scotland who were responsible for its flowering.

M. MASAI, who is the first writer to apply these findings to a survey of the manuscripts as a whole, has boldly risked a more radical conclusion. The greater part of his vigorous book is devoted to the polemical thesis that the Irish had little if anything to do with the formation of this art and were merely weak, belated imitators of the Northumbrian Saxons who were its true creators. The oldest Irish manuscript art of certain date belongs to the IX Century and is technically and esthetically crude. The masterpieces of insular art, the gospel books of Durrow, Echternach, Lindisfarne, Lichfield and Kells, and the lesser manuscripts of the same "metallic" style, he is convinced, were all written in Northumbria after 700 and probably in the same center, which can only be Lindisfarne. Their common majuscule script, still used today as a symbolic national style in Eire, was a Northumbrian invention. Where continental art has an insular aspect, England rather than Ireland supplied the models; indeed the insular style is much less widespread on the continent than has been supposed. M. MASAI denies that it was known in the continental Irish foundations in the VII and VIII Centuries; and he finds no direct influence of insular art on French Carolingian art

1. "Antiquity", VIII, p. 57.

or on the Spanish manuscripts of the pre-Romanesque period. All these conclusions are accompanied by a judgment of the general inferiority and backwardness of Irish culture during this entire period, contrary to the common view about the civilizing mission of the advanced Irish monks and scholars.

If M. MASAI is right, it will be necessary to speak of insular art as Celto-Saxon or Britanno-Saxon rather than as Irish or even Hiberno-Saxon, and we shall have to revise still more drastically the historical picture of the art of this period. The book is not altogether convincing, however, although it is so searching and critical and so concerned with the solidity of the foundations. The systematic studies which alone can decide these issues are not yet advanced enough to allow a reliable reconstruction of the development. Much that M. MASAI says is probably right and his effort is important as an incitement to fresh research and revaluation. But his main thesis rests on a number of assumptions that are contradicted by evidence which he ignores: 1) that we have a good sample of the original works of the VII and VIII Centuries, 2) that the art of manuscript ornament and imagery in the islands begins about 700 with the Book of Durrow, 3) that all the artistically important manuscripts before 800 could only have been produced in a single center. It is with the help of these propositions that he is able to exclude the Irish so completely from the formation of insular manuscript art.

For the first assumption, he argues that had there been fine manuscripts with decoration produced before 700 (and outside Northumbria in the VIII Century), some would have been preserved, since liturgical books were piously guarded as treasures in the abbeys and churches. Even the Danes who ravaged England during the IX Century, pillaging and burning monasteries, were not wholly indifferent to the value of manuscripts; the Codex Aureus, now in Stockholm, was brought from the heathen invaders and presented to the church of Canterbury by a Saxon earl in the IX Century; and the preservation in Durham of manuscripts from the libraries of Wearmouth and Lindisfarne shows that the pillaging had its limits. Lastly, the fact that the surviving books with rich ornament all belong to the period after 700, although the invasions began at the end of the VIII Century, suggests that there were no such works from the years before 700 to preserve.

The weakness of this reasoning lies in the belief that the conditions of survival of works of art are fairly uniform everywhere and at all times. This belief will hardly withstand examination. A comparison of Medieval library catalogues with the actual remains would quickly open our eyes to the very uneven distribution of surviving manuscripts from the early Middle Ages. If from the Cluniac abbey of St. Martial at Limoges we have a remarkably rich collection of Biblical and liturgical manuscripts written before 1150, we do not possess a single gospels, psalter, sacramentary or musical manuscript of this early period from the great library of Cluny itself. Does there exist even one of the seventy-two volumes that the archbishop Maximianus gave to the

church of Ravenna in the VI Century<sup>2</sup>? Where are the psalters so prominent in the devotions of Irish saints and ascetics of the VI and VII Centuries? or the service-books, psalters, evangeliaries and Bibles of the church of Canterbury and its diocese before the mid-VIII Century? the manuscripts of the great library at York celebrated in verses by its alumnus Alcuin? the books made for the bishop Wilfrid, including the magnificent gospels in purple and gold, written for the church of Ripon in the 670's and mentioned in his epitaph? The entire library of Hexham, formed by bishop Acca between 709 and 732, which BEDE described as "*amplissima ac nobilissima*", was destroyed by the Danes in 875. Bede speaks also of the intense study of the prophets, gospels and apostolic writings in Iona in the VII Century (*Hist eccl.* III, c. 4), but no existing manuscript of these texts can be referred to Iona at this time. Other sources, notably Aldhelm, tell us of an active production and exchange of books in Ireland, England and Scotland before c. 725, as well as of the importation of books from the continent; but from this period only a few scattered volumes and fragments survive. It is a remarkable fact, to which the late WILHELM LEVISON has called attention, that many Latin writings by Anglo-Saxon authors of the VII and VIII Centuries have been preserved only in continental manuscripts<sup>3</sup>.

With all these indications of lost manuscripts of the VII and VIII Centuries, it is surely imprudent to infer so positively and narrowly the original state of affairs from the few surviving objects. But it should be said that M. MASAI does not hold strictly to his assumption; for he believes that the great decorative pages of the Northumbrian manuscripts were copied directly from metallic book covers, although no example of such a cover has come down from that period.

As for the second assumption, that there was no manuscript decoration in the islands before the very end of the VII Century, the history of insular book art, contrary to M. MASAI's belief, does not begin in Northumbria around 700, but at least a hundred years earlier and in Ireland. He has overlooked several Irish works in which may be traced the primitive stages of this art: the Cathach of St. Columba in the Royal Irish Academy in Dublin, an Orosius manuscript from Bobbio in the Ambrosiana in Milan (D.23 sup.), and the Atala codex in the same library (Ambrosiana S.45 sup.). All these have been described and reproduced in part, most recently<sup>4</sup>. The first, a psalter<sup>5</sup> which belongs probably to the second half of the VI Century contains the oldest known insular manuscript ornament, with the characteristic set of three or more initial letters of graduated, decreasing size, the motif of "ingression" into the text which is so magnificently developed in the later manuscripts. Their ornament is exceedingly simple, with terminal spirals and border-

2. MIGNE, P. L., CVI, col. 610.

3. *England and the Continent in the VIII Century*, 1946, pp. 146-147.

4. In E. A. LOWE's *Codices Latini Antiquiores*, vols. II (1935) and III (1938).

5. *Ibid.*, II, 266.



ing dots and an occasional fish form that points to some connection with the stylistically different contemporary Italian work. Initials with similar spiral endings and dots and the same principle of graduated letters occur in the Bobbio Orosius, together with simple interlace (C.L.A., III, 328; LOWE thinks the decoration may be a later addition to the script which he dates in the VII Century, but the forms seem to me contemporary with the writing; similar ornament is found in other manuscripts of the VII Century from Bobbio). The Atala codex<sup>6</sup> (Jerome on Isaiah) is inscribed with the name of the second abbot of the Irish foundation of Bobbio, Columbanus' successor who died in 622, and is therefore significant as a dated work. A large initial "N", reproduced by LOWE, has a more complex, although crude, spiral and fish ornament. It recalls the initial "N" of an important gospel manuscript in Durham cathedral (A.II.10) probably executed in some Irish foundation in Northumbria, but overlooked by M. MASAI, although it has been described and reproduced by LOWE<sup>7</sup> and MYNORS<sup>8</sup>. The "N" here is much larger, descending the page, and has beast heads and knotting, undeveloped in the previous Irish works. I do not believe that this manuscript can be much later than the middle of the VII Century<sup>9</sup>. It marks the transition to the new and more elaborate insular art of the type of the Echternach gospels (Paris, B.N.lat.9389) and the Book of Durrow, which M. MASAI would place around 700 and Mr. T.D. Kendrick in the mid-VII Century. In both manuscripts are initials which are clearly built on the preceding Irish types and which lack the Germanic elements employed in other parts of the same books (eg., Durrow, f. 15, the X). We have at present no means of dating these two books accurately, but if the Lindisfarne Gospels are of the period 698-721 (at the latest, for these are the dates of the bishop Eadfrith who was the scribe, and he might have done this work before becoming bishop in 698), the less advanced manuscripts of Durrow and Echternach might well be a generation older. Their canon-tables are of the most primitive schematic type, without the arches and columns of the Lindisfarne Gospels. In trying to account for the great difference between the figures in these two manuscripts and in the Lindisfarne, M. Masai supposes that the former were copied from already well-established and frequently reproduced old types, whereas the Lindisfarne artist had before him a freshly imported Italian work related to the model of the portrait in the Codex Amiatinus; hence the more radical stylization of the first two works and the greater naturalism of the

last. But apart from the unacceptable explanation of styles as phenomena of pure copying, independent of an already fixed disposition and practice of the coping artist, this theory admits what M. MASAI had elsewhere denied: namely, that there had been a continuous tradition of ornament and imagery in manuscripts in the British Isles before 700, perhaps for several generations. One might deduce as much also from his theory that the pages of pure ornament in the Durrow Gospels and related manuscripts, and even certain of the figures, like the Virgin and Child in the Book of Kells, are simple transpositions of metal book-covers. If covers of such richness existed prior to the Book of Durrow, is it at all likely that the pages they enclosed were wholly devoid of decoration?

There is within the Book of Durrow itself interesting evidence of an earlier Irish tradition of manuscript painting in the peculiar matching of the gospel texts with the symbols of the evangelists: the man with Matthew, the eagle with Mark, the bull with Luke, and the lion with John. Lawlor has observed (Chapters on the Book of Mulling, 1897, pp. 18 ff.) that the order of the symbols here corresponds to the pre-Vulgate, so-called Western, order of the gospels (Matthew, John, Luke and Mark), which is found in the oldest Irish Latin gospel manuscripts, whereas the Durrow text follows the order of the Vulgate (Matthew, Mark, Luke and John). He concluded that the scribe of Durrow had before him two manuscripts, a Vulgate from which he transcribed his text and an old Latin copy from which he took other elements, including the order of the symbols of the evangelists. Lawlor was able to demonstrate the survival of this older conception of the symbols in poems about the evangelists in Irish Vulgate manuscripts of the VIII to the X Centuries. Now we know from BEDE (*Hist. eccl.* V 19) that when Wilfrid, the great opponent of Celtic particularism in Northumbria, first visited Rome in 654, he learned besides the Roman method of computing Easter the correct "order" of the Gospels which he had not known in his own country ("*in patria nequiverat*"). Around 670, the same Wilfrid gave to the church of Ripon a luxurious gospel manuscript in gold, purple and gems, described as written "*in ordine*", a fact which was considered worth recording in his epitaph (Bede, *loc. cit.*). The Book of Durrow, with its Vulgate order of the Gospels and older Western order of the symbols, belongs then to the period of transition from the old Irish order to the newly introduced Roman one, i.e. after the Council of Whitby (663 or 664) and before the VIII Century when the symbols follow the canonical grouping. The paintings of the Durrow symbols were apparently copied from a manuscript written prior to the mid-VII Century. The origin of the Echternach Gospels slightly later in this same transitional period is perhaps reflected in the clear (and exceptional) Roman tonsure given to the image of the man, and in the explicit reference in the colophon to the correction of the text with the help of a manuscript that had belonged to St. Jerome.

M. MASAI denies, however, that there is any evidence for a comparable art in Ireland before 800, the earliest date at which, in his opinion, the forms

6. *Ibid.*, III, 365.

7. *Ibid.*, II, 147.

8. *Durham Cathedral Manuscripts to the End of the XII Century*, Oxford, 1939, pl. 4.

9. This initial, together with another ornamented page of the Durham manuscript, has been reproduced and carefully studied in an article that I have just received from DR. CARL NORDENFALK, after this review was written (Before the Book of Durrow, *Acta Archaeologica*, Copenhagen, XVIII, 1947, pp. 141-174). DR. NORDENFALK reproduces also many initials from the psalter of St. Columba and offers a critique of Masai's thesis which parallels my own. This article is a basic work on insular art and is one of the most important recent contributions to our knowledge of early Medieval art.

of continental or Near Eastern imagery could have reached Ireland from Northumbria. Here he overlooks the important testimony of an Irish writer, Cogitosus, who died towards 670. In his *Life of St. Brigid* (c. 500), he describes in her church and shrine at Kildare wall paintings, panel pictures and a splendid sculptured ciborium of precious metal<sup>10</sup>. We have not the faintest idea of the character of this imagery and ornament and it would be useless to speculate about their relation to the books of Durrow and Echternach. But their mere existence compels us to doubt M. MASAI's assumption that there was no Irish practice of figure art and rich ornament before 800.

To judge by the few traces, there was apparently a continuous development from the Irish works of the VI and early VII Centuries to the art of the middle and later VII Century in the Northumbrian and Scottish region, which owed its Christianity to Irish monks. At some time in the course of the VII Century and probably in Northumbria this art received an impetus to rapid growth and was immensely enriched by new themes from Saxon, Latin and Near Eastern art. Did all this happen in Northumbria around 670 after the Irish missionary church was displaced by the new wave of Roman Catholicism supported by the Saxon rulers? Or should one distinguish two stages, the first toward 650 when Iona, Lindisfarne and other centers dominated by the Irish missionaries were patronized by the Saxon kings, and there took place the great union of Celtic and Germanic forms that we see somewhat later in the Book of Durrow; the second, in the last quarter of the century or towards 700, when so many Roman works were brought to Northumbria and the Codex Amiatinus was written here? M. Masai believes that the entire art of Northumbria, including the Book of Durrow, depends directly on the impulse from Canterbury and Italy. The practical absence of Roman artistic forms in the Echternach and Durrow manuscripts makes this hard to accept.

These questions bring us to M. MASAI's third assumption, that the important early manuscripts were all written in Northumbria and in one center, Lindisfarne. In spite of the similarities of script (which have yet to be studied thoroughly for this problem) and many common details of ornament, these works do not give students the impression of being products of a single scriptorium. Without documentary clues, it is not easy to effect a convincing distribution of such isolated works, now preserved in different regions. Besides the connections with Northumbria, there are also striking relationships to Ireland and Scotland. I have mentioned the Irish order of the symbols of the evangelists in the Book of Durrow. In this manuscript and in the Echternach Gospels, the drawing of the animals, which is amazingly refined and precise in the details, includes a characteristic spiral, voluted design of the haunches and other parts, very similar to the animals of the incised stones of Scotland during this period, and

unknown, it seems, in Ireland and Northumbria<sup>11</sup>. The peculiar convention of repeated profile feet in an otherwise strictly frontal symmetrical figure—the man in the *Book of Durrow*—is again a Scottish feature<sup>12</sup> which occurs also in Ireland<sup>13</sup>. The "millefiori" ornament of the costume of the same figure is a specifically Hiberno-Scottish element<sup>14</sup>. We have to consider then the possibility that the Durrow and Echternach Gospels which are undoubtedly products of a common tradition, were written somewhere in Scotland rather than in Lindisfarne, or were decorated by artists from Scotland who brought their native forms to a Northumbrian scriptorium. Since the peculiar animal style appears a century later in the *Book of Kells*, an unfinished work which came to Ireland from the Irish settlement of Iona on the West coast of Scotland, the activity of Scottish centers seems more likely. In any case, M. MASAI's assumption that the Gospel manuscripts of Durrow, Echternach, Lindisfarne, Durham, Lichfield and Kells, and still others of the VIII Century, could only have been produced in Lindisfarne and that their style was unavailable elsewhere before 800, is exceedingly doubtful. Just as the themes of animal ornament and richly knotted, broken interlace introduced and developed by the Germanic invaders in England in the mid-VII Century appear also in native metal-work of high quality in Ireland and Scotland by 700, so we are inclined to believe that the corresponding style was also practiced in manuscript decoration in these same regions.

M. MASAI's restriction of the manuscript art to Northumbria until the end of the VIII Century has as one of its logical consequences the view that its forms could not have been known on the continent until this late period. I doubt very much that this opinion will be sustained by research. The example of the Atala codex from Bobbio is an indication to the contrary, although it belongs to the period prior to the Book of Durrow. In order to sustain his principle, M. MASAI examines an initial "L" in an Italian manuscript (Vatican Reg. lat. 1997) which has been cited as an example of insular forms on the continent, and concludes that its knotwork is really an instance of the Mediterranean models of the northern interlace, rather than a copy of the latter. But if there is some uncertainty about the insular aspect of this initial, other ornamented letters in this same manuscript (ignored by M. MASAI) are clearly Hiberno-Saxon in their hairspring spirals and knotted terminal bands<sup>15</sup>; the beast-head, too, is insular in conception and drawing<sup>16</sup>. Similarly, he

11. For a splendid example in Burghead, Elginshire, see the *British Museum Guide to Anglo-Saxon Antiquities*, 1923, p. 127, and the article by C. L. CURLE AND F. HENRY, "Gazette des Beaux-Arts", 6 série, XXIV, 1943, p. 258 ff., fig. 4a; other examples in: J. ANDERSON, *Scotland in Early Christian Times*, II, figs. 50, 51, 83, 107.

12. ANDERSON, *Op. cit.*, II, figs. 39, 102.

13. F. HENRY, *Irish Art*, fig. 23.

14. T. D. KENDRICK, *Anglo-Saxon Art*, pp. 104 ff.

15. They are repr. in: E. CARUSI AND V. DE BARTHOLOMAEIS, *Monumenti Paleografici degli Abruzzi*, I, pl. I-V, especially the initial on f. 1 vo.

16. Cf. Durham Cathedral ms. A. II-16, LOWE, *Op. cit.*, II, 148 A.

10. Chap. 37. See: MESNARD, *l'Eglise irlandaise de Kildare*, dans "Rivista di Archeologia Christiana", IX, 1932, pp. 37-50.



is mistaken in denying any trace of insular art in the Gellone Sacramentary, which, in spite of its evident Merovingian figures and animals, does contain some initials of unmistakable insular character (cf. fol. 22, 27, among others).

There are two problems of another order treated by M. MASAI: the causes of this art and its relative value as art, problems on which surprisingly little has been said by previous students. On the first, he offers the theory that the roots of insular manuscript art are social and not at all ethnic, as is sometimes said; arising in a pre-commercial primitive society, this art is necessarily irrational, abstract and decorative, just as classic art, arising in a commercial urban society is rational and naturalistic. The defect of so broad an explanation, which is certainly an advance on the racial theories about a Celtic spirit or Northern "form-will", is that it tells us nothing concrete about the social conditions peculiar to insular art. Even with the added factors of heritage and foreign influence, it does not enable us to understand the difference between this art and any other "primitive" art with geometric ornament, for example, the Islamic. Nor does it account for the intense development of this art during the short period between the Book of Durrow and the Book of Kells, and the great difference between these works and the manuscripts produced at the same time in southern and central England, in the regions dominated by the Church of Canterbury. M. MASAI assumes that manuscripts like the Cotton psalter and the Codex Aureus in Stockholm, with their more naturalistic figures, are late works already affected by the Carolingian Renaissance. But their dates are uncertain and it is likely that some of them are before 781, the date of the Godescalc evangelistary in Paris, the oldest known manuscript of the Ada school. And since the stone crosses and other carvings in England show a continuous use of Mediterranean figures and foliate ornament from the VII to the IX Century, it is reasonable to suppose that the manuscripts of Canterbury and Mercia, in which a corresponding figure art occurs beside a classical uncial script, belong to a local tradition going back to the VII Century, from the period of the Roman missions in southern England. This art had surely reached Northumbria by 700—witness the Codex Amiatinus and the evangelists portraits in the Lindisfarne Gospels; it had been applied together with the new Hiberno-Saxon ornament on the great crosses at Ruthwell and Bewcastle in the far North in the last third of the VII Century. (M. MASAI

believes that these monuments are after 740 and 780 respectively, but he offers no evidence against the views of those who have studied the crosses most minutely—eg. Baldwin Brown.) Hence no explanation of insular art is adequate that does not take into account the coexistence of two unlike styles in this art and sometimes within the same object during the VII and VIII Centuries. The opposition of these two styles, the dominance of one or the other in certain localities and moments, their occasional fusion and reconciliation, can hardly be understood without reference to the great religious and social antagonisms during this period, the struggles between the Celtic and Roman churches, the policies of the Saxon kings striving to dominate a conquered people and to achieve unity among Britons, Picts, Irish and Anglo-Saxons through religious as well as legal institutions<sup>17</sup>. But aside from these institutional factors, the explanation of the peculiarity of insular manuscript art must consider the functions and content of this art and the relations of these to the peculiar religious standpoint of the native church, its intensely ascetic spirit and the extraordinary role, sometimes fetishistic and magical, of the written word, the book and the scribe in Hiberno-Saxon Christianity. M. MASAI denies, however, that the decoration of these manuscripts has any spiritual connection with the text, in spite of the unmistakable concentration of fantasy on the symbols and portraits of the evangelists, the canon-tables, the frontispiece cross pages and the great initials of the Gospels.

On the question of the artistic value of this art, he draws a sharp line between the ornamental forms and the representations: the first he considers truly fine works, the second are clumsy and artless. I do not believe that this judgment will be sustained by careful critical observation of the manuscripts. The drawings of the figures, animal and human, in the Echternach Gospels are as finely controlled, as sensitive and precise, as any of the interlace patterns or animal ornament of this period; they are astoundingly delicate in detail with a wonderful fantasy of line in the bodily forms. Because of a dogmatic norm of naturalism, foreign to this art, and an arbitrary separation of ornament and figures, M. MASAI is able to speak of the "stylization" of the latter as "excessive", inartistic and absurd. This standard of nature is an obstacle to critical insight into the art as a whole.

MEYER SCHAPIRO.

17. On this point, cf. my article, *The Religious Meaning of the Ruthwell Cross*, in the "Art Bulletin", XXVI, 1944, pp. 232-245.

## THE BEGINNINGS OF IRISH MINIATURE

The beginnings of the Irish miniature have remained very much in the dark. Up to recent times it has been admitted almost without discussion, that the earliest of the manuscripts decorated in the Irish style to have reached us was the Book of Durrow, dating from the second half of the VII Century. (Not having had an opportunity to examine the Bobbio manuscripts, I had then myself committed the same error<sup>1</sup>.)

Recently, M. Masai has even contested that this style appertained to Ireland, and stating rather hastily that it had no roots whatever in Ireland transferred it to Northumbria. (I formulated the main objections to the theory of M. Masai in an article published in "Studies" in September 1948 and will return to it in the course of the present discussion only incidentally<sup>2</sup>.) There is no need to take up at once the discussion of this aspect of the problem since the very aim of this article is to demonstrate the existence of Irish illumination prior to the Book of Durrow—which, to a certain extent, prepares and announces it—and to show that some of its characteristics can be reconstituted thanks not only to the manuscripts recently studied by Mr. Nordenfalk<sup>3</sup>, but also to manuscripts with Irish or semi-Irish

script executed in the Bobbio Monastery founded in 614, south of Milan, by the Irish monk, St. Columbanus.

The now dispersed Bobbio library, whose manuscripts have however passed to the Ambrosian of Milan or to the Vatican, is well-known to us through catalogues, the earliest of which seems to go back to the X or XI Century; moreover, a great number of its manuscripts bear the ex libris : *liber scti columbani de bobio*. It is therefore relatively easy to group what remains of the enormous collection of manuscripts gathered by the monks of the famous monastery. Some of them hardly differ as to script and decoration from the manuscripts of the other Italian scriptoria, but most of them bear more or less evident traces of contacts with Ireland which seem to have been carried on far beyond the period of the founding of the monastery. Our intention here is to examine in detail some of them only, going back to the VII Century and whose decoration is particularly notable.

The fact that the fragmentary and often half effaced decoration of these manuscripts has until now failed to attract the attention that it deserved can be explained by two reasons. On one hand, as Mr. Nordenfalk excellently remarks : "We have, it seems,

placed too much reliance on the assumption that, in his fundamental publication *Die vorkarolingischen Miniaturen*, E. H. Zimmermann had accounted for everything preserved of the book-art of the epoch. That his corpus has several gaps, however, has been evident to all scholars since E. A. Lowe began to issue a much more sober inventory of Latin MSS prior to 800<sup>4</sup>." On the other hand, the work by Lowe on the Bobbio scriptorium<sup>5</sup> and the very interesting complementary remarks formulated by M. Bieler in the review of Masai's book which he published in "Speculum"<sup>6</sup>, now furnish sufficient paleographic data for the principal features, as well as the date of an early group of manuscripts from Bobbio of a strongly Irish character, to be established with some precision.

They represent a particularly interesting stage in the evolution of Irish art, not only because of their early date—certain of them can be attributed to the beginning of the VII Century—but also because the Bobbio Monastery, which had been founded by an Irishman and had definitely remained in constant touch with Ireland up to at least the VIII Century, did not, to my knowledge, maintain regular contact with England. (While there are certain glosses



in Irish in the Bobbio manuscripts, there are none in Anglo-Saxon, and the names of insular figures associated with Bobbio all seem to be Irish<sup>7</sup>). If we can distinguish in these manuscripts certain decorative elements announcing the insular style, we will be practically certain that these elements are Irish, and if, as we shall try to demonstrate, they bear some relation to the decoration of the Book of Durrow, the Irish character of the latter will find itself thereby confirmed.

### THE EARLY MANUSCRIPTS OF BOBBIO

Lowe has established several groups of Bobbio manuscripts which date back to the beginning of the VII Century. Two of these groups are of particular interest in the study of the Irish miniature: one consists in a series of manuscripts written in semi-uncial characters but with either traces of Irish influence in the script or passages written in Irish characters. The other includes manuscripts written in Irish letters.

The date of the first group is established through one of the manuscripts, the Codex Ambr. S.45.sup., in which an inscription on the second page indicates that it belonged to Atalanus, the immediate successor of St. Columbanus who was the abbot of Bobbio from 615 to 622. The manuscripts in Irish script can be dated by the archaic characters, of their paleography and, in certain cases, of their text.

We shall examine, one by one, those of the manuscripts which have some, even elementary, decoration.

**Codex Ambr. S.45.sup.** (Lowe, III, 365). This manuscript is a palimpsest as many of the early Bobbio manuscripts are, the text of the Commentaries of St. Jerome on Esaias having replaced that of the Gothic Bible of Ulfilas. The Commentaries of St. Jerome were written in a semi-uncial type which here and there shows some traces of Irish influence; page 44 is in Irish characters. Colophons are written in capital letters sometimes adorned with little terminal hooks and displaying red and yellow heightenings. An inscription at the bottom of the second page, *Lb DE ARCA DOMNO ATALANI*, gives the date of the manuscripts (615-622) and relates it to the years immediately following the death of

St. Columbanus. Lowe at least accepts the fact without discussion. It deserves examination. The inscription is in a different ink than that used in the body of the manuscript but it is identical with that used on the top of page one in the few lines which describe the contents of the manuscript and in the few subtitles added here and there. All these texts are written in rather awkward characters of a clearly archaic style; it is likely that they are of a later date, though certainly not much later than the actual writing of the manuscript. In any case the attribution of the manuscript to the library of Atalan has every chance of being correct, since a faker would hardly have resisted the temptation of attributing it to St. Columbanus instead of to his very obscure successor.

The manuscript having been submitted to the test of reagents in order to bring out again the text of Ulfilas, its decoration has been considerably damaged. It consists of a large capital letter, p. 2 (fig. 1), and of a great number of small ornamented letters with red or yellow heightenings or simply drawn in black with a superposing of red dots (fig. 2). Most of these letters are of very simple design; their stem is often filled with a torsade and they frequently end in hooks or little spirals. In a "Q" on page 3, as well as in a capital on page 2, we find the fish that is so common in Italian manuscripts of the period.

This capital letter (fig. 16) represents the most interesting part of the decoration of the manuscript. It has lost the colored heightenings which it must originally have had and all that remains of it is a perfectly clear drawing in black lines. Half-faded groups of three red dots can however still be made out around the letter. The letter occupies about half the height of the page facing the *Incipit* of the chapter written in large unornamented capitals. The stems of the "N" are decorated by hatchings and by X's separated by horizontal lines. The lower end of the first stem is divided into two curved lines each of which ends in double C-shaped hooks. The second has a spiral ending. The same C-shaped hooks are found at the ends of the large X-shaped motifs surmounting the capital letter. The oblique bar of the "N" is made up of two fishes, two closely coiled

spirals and a transversal bar ending in C-shaped motifs.

Aside from this manuscript, obviously dating of the beginning of the VII Century whose script offers definite traces of Irish influence, there is a group of three manuscripts written in Irish capital letters tending toward minuscule which Lowe and Bieler attribute to the Bobbio scriptorium and to a period in the VII Century rather close to the one from which the calligraphy of the manuscript of Atalan dates. These are the Codex Usserianus Primus, in the Library of Trinity College, Dublin, and the Codex C.26.sup. and D.23.sup., in the Ambrosian. All three present remarkable similarities in script. Two more manuscripts also in Irish characters but probably of a slightly later date—the Codex I.61.sup. and O.212.sup. in the Ambrosian—can be added to that group.

The **Codex Usserianus Primus** (T.C.D. 55 [A.IV.15]) (Lowe, II, 271) is a manuscript of the Gospels of the pre-Hieronimian version. (The Gospels appear in a sequence characteristic of most of the versions prior to the Vulgate: Matthew, John, Luke, Mark<sup>8</sup>.) Lowe attributes this manuscript to the beginning of the VII Century because of the archaic features of its writing, particularly the "G", similar to a V-VI Century type. He relates it to the Bobbio scriptorium in spite of the fact that its history was completely unknown up to the time it appeared, in the middle of the XVII Century, in the library of James Ussher, protestant archbishop of Armagh who gave it to Trinity College. But its writing is too closely related to that of the C.26.sup. and the D.23.sup., both of them written in Bobbio, to be attributed to another monastery. Besides, the traces of Roman cursive influence which are to be found in its writing confirm the belief that it is a manuscript which was written in an Irish center of Italy.

The manuscript is in an extremely damaged state. Of certain pages only parts remain and many have disappeared altogether. Because of these gaps the decoration is reduced to a minimum. The first fourteen chapters of Matthew are missing so that we can no longer find out whether the beginning of the manuscript was illuminated. It

is likely that the passage from one Gospel to the other was each time marked by an ornament. Fol. 33 which represented the transition from Matthew to John has disappeared. But there still remain a few decorative lines interrupted by the torn part of the page, under the *Incipit* of Luke (fol. 78v.). And on fol. 149v. a large "XP", flanked on both sides by an "A" and a "ω", and enclosed by a triple frame of curves and dots, occupies half of the page between the *Explicit* of Luke and the *Incipit* of Mark (fig. 3). The cross of the "XP" is painted in red with rows of black dots over and around it.

The only other decorative element that remains in this manuscript consists of several initials drawn in black with an overlay of red dots (fol. 94r., 101r., 107r., 140r.); the most remarkable is the "P" of fol. 101, the head of which is curled in a spiral (fig. 11).

The **Codex Ambr. D.23.sup.** (Lowe, III, 328) is an incomplete manuscript of the chronicle of Orose which bears the Bobbio ex-libris and was catalogued under No. 52 in the inventory of 1461 of the Bobbio Library. It was written in a type of Irish capital letters very close to that used by the scribe of the *Codex Usserianus Primus*. Its orthography is characterized by the same confusion between the "ss" and the "s", so frequent in Irish manuscripts.

The beginnings of sentences are written in black with an overlay of red dots. But the decoration of the manuscript is far from limited to this paltry effect of polychromy. The book begins with a page of ornaments—of the type of carpet-pages so frequent in Irish manuscripts—facing the first page of text, which includes a capital "P" going down to the bottom of the page and followed by a line of large ornamented letters (fig. 4). The fols. 5r. and 33r. have a decorated "D" and "N" respectively (fig. 8 and 9). There is perfect homogeneity in the treatment of the capital letters in fols. 2, 5 and 33. The "P" in 2r. and the "N" in 33r. both have their stems filled with torsades and end with a kind of hook turned back toward the left. The letters in 2r., the "D" in 5r. and the "N" in 33r. have endings of small spirals rather similar to those of the capital letters

in the *S.45.sup.* The "N" and "D" are marked with lines of red dots and are set off by a series of groups of three red dots; this was probably also the case with all the letters in fol. 2r., but the colors on this page are effaced to such an extent that it is hardly possible to confirm this for anything but the "R" immediately following the capital "P" and for certain parts of the "P" itself.

The carpet-page is composed of a large marigold whose different colored petals, are bordered with dots, of four smaller marigold and a frame decorated with torsades, X-shaped motifs, a small Greek cross and another marigold. (The colors are extremely effaced on the first two pages, but it seems that throughout the entire manuscript they were reduced to an orange-red, a dark green, a yellow and a blue<sup>9</sup>.)

The third manuscript of the group, the **Codex Ambr. C.26.sup.** (Lowe, III, 312), though very close to the two preceding ones as far as the quality of the script goes, has been classed as of slightly later date by Lowe who notes that it must have been written by a non-Irish scribe. It bears the Bobbio ex-libris with the number 40 on the top of fol. 1. Its decoration merely consists of a certain number of very simple initials drawn in black with an overlay of red dots. The shape of the "S", terminating in two long slenderized appendices, is remindful of the style found in fol. 2r. of the *D.23.sup.* as well as in the *S.45.sup.* (fig. 10).

The **Codex Ambr. I.61.sup.** (Lowe, III, 350) is a manuscript of the Gospels of the "composite" Irish version (presenting a mixture of the text of the Vulgate and of pre-Hieronymian elements). Fol. 90 and 91 are palimpsests, the lower text of which is a passage from the Gothic Bible of Ulfilas, like that of *S.45.sup.*<sup>10</sup> The manuscript carries the Bobbio ex libris with the number 6 and is also mentioned under number 6 in the inventory of 1461. It has been written by several different hands, all of which are Irish. Its decoration consists of a few initials drawn in black and ending with small hooks or C-shaped motifs. The fol. 46r. has the loop of a "Q" formed by a fish flanked at the left by a small Greek cross.

The **Codex Ambr. O.212.sup.**

(Lowe, III, 361) is a collection of various Latin texts written in Irish capital letters tending toward minuscule. It bears the Bobbio ex-libris with number 58 and has been catalogued under the same number in the inventory of 1461. Because of the characters of the text, Lowe is inclined to consider it as having been written at Bobbio rather than in Ireland. Its decoration consists of a few initials drawn in black with the curves terminating in closely coiled spirals (fig. 11).

Before examining in detail the decoration of the manuscripts which we have just described, we ought to recall the opinion of Lowe on the script of these manuscripts. This should help us to define the atmosphere within which they were conceived:

For Lowe "it goes without saying that Irish script was practiced by the Irish monks who accompanied Colombanus. An Irish hand wrote part of the Atalanus Codex (III, 365); Irish readers or correctors left their mark on a number of the oldest manuscripts; restorations, additions, in fact entire manuscripts were written in the Irish script at Bobbio during the VII Century. It is not at all likely that Italian scribes were taught the Insular hand, though they manifestly imitated features that appealed to them. (But Lowe indicates that the *Codex Ambr. C.26.sup.* was written by a non-Irish scribe<sup>11</sup>.) The Irish, however, learned the Italian script, as several manuscripts testify: III, 334, IV, 444. One of the Irish scribes of the Gospel Milan Ambr. I.61.sup., III, 350, tried his hand at uncial—a script rarely encountered in Irish books—yet his liturgical entry on fol. 2, though in impeccable uncial, betrays the technique of the insular pen... The Irish script did not die with the first generation of monks. Fresh recruits came from the Island, and we find Irish scribes writing their native script at Bobbio even in the VIII Century". Moreover, "Irish manuscripts written in Ireland were brought as gifts to the abbey". Among them were the Antiphonary of Bangor, a Commentary on the Psalms (C.301.inf.) and the decorated manuscript of the VIII Century known by the name of Evangeliar of Bobbio. (We know that some manuscripts have been given to the Bobbio Library by two



Irishmen, Cumman in the VII Century, and Dungal in the IX<sup>12</sup>.)

On the other hand Lowe insists on the big part played by the abbreviations of Irish type in the pre-Carolingian Bobbio manuscripts. He discusses at length the question of the origin of these abbreviations, and taking a stand against the theory according to which they would have been invented at Bobbio and eventually passed from there to Ireland, he makes the following remark: "If Bobbio is the home of these symbols, why do scribes and notaries of centers neighboring on Bobbio or of any other Italian centers, make no use of these peculiar abbreviation forms, whereas English and Anglo-Saxon scribes make constant use of them and find imitators wherever they settle? And how is one to explain the presence of these symbols in such early Anglo-Saxon codices as the Lindisfarne Gospels written about 700 and the Moore Bede (II, 139), written on the Continent before 750? Surely not by assuming contact with Bobbio when we know that the early Anglo-Saxons learned their script from the Irish and with it, of course, their abbreviation system as well."

For Mr. Lowe then, there is no doubt that the calligraphic type characteristic of Irish scribes was already established in its broad lines and its main characteristics at the time when St. Colombanus left the monastery of Bangor in northern Ireland in the last years of the VI Century. He seems to consider its origin as going back to the elaboration of writing and abbreviation methods used by the scholars of Gaul who, fleeing barbaric invasions, would have taken refuge in Ireland in the V Century. (These mysterious pedantic Gallo-Romans, who wrote in a macaronic Latin which is supposed to have survived in a section of the Irish archaic literature in Latin, were first invented by Zimmer..., and it should be indicated that the text upon which Zimmer's opinion was based is of uncertain interpretation so that the very existence of these Gallo-Romans, is therefore, rather questionable. They have a tendency to play the part of *deus ex machina* a little more frequently than befits their ghostly existence. In the case under discussion, to the scribes arriving at the time of St. Patrick could be attributed the same part in a much more plausible manner<sup>13</sup>.)

The above remarks not only tend toward emphasizing the deeply Irish character of the Bobbio Monastery, but can also help us by analogy to define the significance of certain of the ornaments which we shall study. Certainly, it is well-known that the illumination and the script of the same manuscript are often not the work of the same hand, but painters and scribes might well have found themselves in similar circumstances, and the conclusions that can be drawn with regard to the work of the ones are not without significance for the others.

This work of the painters, of what does it consist? One can study it from two different viewpoints, that of the ornamental elements and that of the composition of the ornamentation.

The elements are very simple: the decoration of the initials consists essentially of torsades on the stem of the letters, of terminal hooks sometimes coiled into spirals or C-shaped, of fish sketched in a few lines, and of dottings. None of them are in themselves very original. They can all be found in other than the Bobbio manuscripts, but it is their affinities and their distribution that are remarkable.

Mr. Åberg<sup>14</sup>, after Zimmermann, placed emphasis on the fact that the letters in the Repertory of the Dioskorides of Vienna—a Byzantine manuscript illuminated in the lifetime of Princess Juliana Anicia who died shortly after the advent of Justinian I (527)<sup>15</sup>—were surrounded by dottings. We will add that they also have terminal hooks which are not without resemblance to those of our initials. These peripheral dottings represent an anomaly in a Byzantine manuscript and their presence there is generally explained as an imitation of Coptic models. This overlay of dots also appears in an ornamental motif of another Byzantine manuscript of the same period, the Evangelii preserved at the Cathedral of Rossano, in Calabria<sup>16</sup>, and on the interlacings of the Syriac manuscript of the monk Rabula<sup>17</sup>, dating of the VI Century. But we would look for them in vain in Latin continental manuscripts of the VI Century and the beginning of the VII, with the exception of those of our Bobbio group. (We should refer to the list of the Latin manu-

scripts, prior to the end of the VII Century, made by Åberg... He mentions only two manuscripts with dottings which are clearly not of Bobbio origin: one, the Vatican Regin. Lat. 2077, indicated by Lowe as being probably Italian, most certainly owes the dottings surrounding certain of its letters to Bobbio influence, unless it originated in this monastery itself; the other, the Alaric Breviary, in the Hof- und Staatsbibliothek, Munich, Lat. 22501, is indicated by Zimmermann as dating of about 650 and as being related to the School of Lyons and of the Rhone Valley; it has an "S" with an overlay of dots of a design similar to that on the "S"'s of early Irish manuscripts, as in our fig. 10, and also other initials with hooks which remind us of the capital letters in the Dioskorides Repertory of Vienna. We are here in the presence of either a Bobbio influence due to the close ties which united the School of Lyons to Italy, or an imitation of the same Oriental motifs<sup>18</sup>.) Peripheral dottings exist in the D.23.sup. and in the Codex Usserianus Primus. An overlay of dots—generally red over black—is found in a rather large number of our initials (Codex Usserianus Primus, S.45.sup., C.26.sup. and D.23.sup.). Groups of red dots scattered around an initial also appear in the D.23.sup. and the S.45.sup. We have seen that a Coptic origin has been attributed to the Dioskorides dottings. It would seem that we should look in the same direction for all the other dottings. Of course, we do not have any Coptic manuscript going back to as early as the VII Century, but more recent manuscripts which have been preserved offer us well characterized examples of peripheral dotting and of groups of dots, generally four to each group, placed around an initial or appearing as part of its decoration. (Naples, Coll. Borgia 191, Pierpont-Morgan Coll., Codex M.167: numerous initials with groups of four dots; British Museum, Coptic 6782, with groups of dots decorating a figure<sup>19</sup>.)

Åberg and Masai both indicate that all these types of dottings—peripheral, superposed, or in groups—are found among the essential elements of the Coptic frescoes of Baouit and Saqqarah, which eloquently confirms the indications

furnished by later manuscripts. The question is of major importance for Irish illumination, and it is most remarkable that we should be able to find, in the group of Bobbio manuscripts, already constituted in all its elements, the system which was to play a preponderant part in the Book of Durrow, the Book of Lindisfarne and all other manuscripts of Irish style.

The question of the terminal hooks is also most interesting. Whatever their original source, we have seen that they appear in the Vienna Dioskorides. The tendency toward light coiling—probably a flourish of the pen—can be noticed also in certain Italian manuscripts. But in the manuscripts under discussion here, there is very often far more than a simple hook. The line coils into a real spiral in the big capital letter of the S.45.sup. and in the letters of the O.212.sup. (fig. 11). Elsewhere, especially in the D.23.sup., we find a general tendency toward a curvilinear design of the letter, particularly strong in the "S"'s and "A"'s and completely different from the rigid treatment of the capital letters in the Dioskorides. To tell the truth, we find here the still inarticulate indication of the two great characteristics of the Irish ornamental calligraphic style: the twisting of the letter into a decorative pattern and its blossoming out into a profusion of spiral terminations.

As to the torsades, they belong to the current repertory of Italian and Merovingian decoration of this period as well as to that of Coptic manuscripts, but it is not superfluous to indicate that they appear in a similar position to that which they occupy in the D.23.sup. and in the Codex A.II.10 of the Library of the Cathedral of Durham which Mr. Nordenfalk considers as a precursor of the Book of Durrow (fig. 13); in the Book of Durrow itself, a slightly more complicated plait was to replace the simple torsade, but the filiation is beyond doubt.

The very simply drawn fish, as it is found in the S.45.sup. and on fol. 46r. of I.61.sup. is a part of the current repertory of the decoration of Italian manuscripts of the V, VI and VII Centuries and of early Merovingian manuscripts. Its presence therefore seems to testify, as does the torsade, to a contact with contemporary Italian manu-

scripts. However, we shall find it again later.

To these often repeated motifs there should be added another which appears only once—the big cross of the Codex Usserianus Primus. This too belongs to the repertory of Italian manuscripts and many an equivalent of it can be found; the most striking ones are found in the Evangelii of Valerian, a manuscript written in northern Italy at the end of the VII Century<sup>20</sup>, and in the manuscript X (8) of the Library of Verona, probably written in Verona at about the same time<sup>21</sup>.

The composition of the ornaments and their arrangement on the page show us in the Bobbio manuscripts two very striking elements. One is the composition of the beginning of a chapter with a large capital letter reaching half way down the page (S.45.sup.) or to the bottom (D.23.sup.) and followed on top of the page by one or two lines of large and more or less ornamented letters. This composition is exactly the same as that we find beginning with the A.II.10 of Durham and the Book of Durrow, in all Irish manuscripts. It is absent from the other continental manuscripts at the time we find it used at Bobbio, where its presence therefore appears the more striking.

As to the carpet-page which in Irish manuscripts is the almost constant companion of the big page with the ornamental capital letter, it is the more surprising to find it in D.23.sup. already showing all the characteristics of composition that it will offer in the Book of Durrow: border, central motif, etc. It is true that the motifs used do not at all belong to the current repertory of Irish decoration as found in the beginning of the VIII Century, but they present affinities which are eloquent proof of the probable origin of this decorative system. It is enough to compare the page of D.23.sup. with a Coptic binding of the VI Century used to cover a later manuscript of the Pierpont-Morgan Collection, as well as with another Coptic binding which was part of the collection of Archduke Rainer in Vienna, to make the origin of the motif obvious (fig. 6): same general composition, almost identity, in one case with the central motif and in the other with the border. The composition and the central motif will also be found elsewhere in a Coptic stele from Edfu<sup>22</sup>. The link with the Book of

Durrow is thereby established even more strongly since the Pierpont-Morgan binding presents on both of its covers interlaced and ribboned motifs strongly related to those of the Book of Durrow.

## IRISH MANUSCRIPTS OF THE VII CENTURY

To complete what we have learned from the Bobbio manuscripts, we should study three other manuscripts which also seem to belong to the VII Century: the Cathach of St. Colomba, the Antiphonary of Bangor and the Codex A.II.10 of the Library of the Cathedral of Durham.

The **Cathach** (Royal Irish Academy, Dublin, s. n.) (Lowe, II, 266) is a fragment of a psalter which follows very faithfully the text of the second translation of St. Jerome<sup>23</sup>. It belonged for a long time to the O'Donnell family, a member of which brought it to France in the XVII Century and another member of which eventually took it back to Ireland; it ended up by being entrusted to the Library of the Royal Irish Academy. Tradition has always designated it as a manuscript written by the hand of St. Colomba, the founder of numerous Irish monasteries and also of the Iona monastery on the west coast of Scotland, who died in 597. Adamnan, the biographer of St. Colomba, shows us this saint frequently busy with the copying of sacred texts so that there is nothing unlikely in the tradition itself. Lowe has said it to be indeed possible from the paleographic point of view, but we could not be too wary of traditional attributions which trace back the origin of a manuscript to a saint too well-known. We are warned to be cautious by the example of the Book of Durrow which, on the basis of a wrongly interpreted colophon, was for a long time considered as an autograph manuscript of St. Colomba, while everybody now agrees that it is the work of a later century. Lowe indicated as one of the archaic signs of the script of the Cathach the shape of the "G" which is related to that found in manuscripts of the V Century. But if laymen may be permitted to venture into the mysterious field of paleography, we cannot fail to notice that he made the same remark for the "G"'s of the Codex Usserianus Primus, and also that the "G"'s of the Cathach are almost identical with those found



in the D.23.sup. of the Ambrosian. Anyway, it is certainly not likely that the Cathach would be much more recent than our early group of Bobbio manuscripts, and it is certainly all that can be said about its date in the absence of a document more convincing than a vague tradition. It is not likely that it was written elsewhere than in Ireland, and it furnishes us an opportunity to confront our Bobbio manuscripts with an authentic Irish manuscript. Its decoration is very simple: each psalm begins with a large letter sketched in black often having red and yellow heightenings, which is itself followed by a few smaller letters gradually relating it to the characters of the text. Red dots play an important part in the ornamentation, either as a peripheral decoration or as scattered groups of three.

The ornamented letters are of a strongly pronounced curvilinear design with numerous features which we have already found earlier: terminal spirals, lines of small hooks filling the curve of a "D", fish, etc. The only feature which clearly distinguishes the Cathach from the Bobbio manuscripts is the presence of small leaves either sketched in outline or cut out of a colored surface (fig. 12). These little leaves inserted in the bulges of the curves which connect the spirals, are an almost constant feature of Irish metalwork prior to 700 (I purposely avoid the use of the traditional expression, "*trumpet pattern*", which leads to confusion<sup>24</sup>); they are already found on the torques of Broighter which goes back to the very first centuries of our era. They appeared on the Petrie crown and on the disk of a very similar style found shortly before the war in the Bann<sup>25</sup>; they are found on brooches, rings and "latchets". They are particularly frequent and well developed on the objects of embossed bronze where they correspondant to a technical necessity and permit the joining of two bulging surfaces. But they probably had their origin in a survival of the leaf scroll of which most of the spiral motifs are abbreviations. They were to become more and more developed after 700, taking on a vegetal and sometimes luxuriant appearance.

That the type of the capital letter in the Cathach—a letter of curvilinear design embellished by spirals

and hooks—was of current use in Ireland, seems to be proved by its reappearance in a manuscript of the VIII Century written by a scribe called Diarmait whom Lowe considers as having worked either in Bangor or possibly in Leinster, and which would have been brought from Ireland to the Bobbio Library, whose ex-libris it bears (Codex Ambr. 0.301.inf.: Lowe, III, 326) (fig. 13).

Another manuscript of the VII Century, written in Ireland and brought as early as the VIII Century to Bobbio where it was abundantly annotated and where it later remained (it bears the Bobbio ex-libris), the Codex Ambr. F.60.sup. (fols. 1-46 and 58-77; Lowe, III, 337) shows a similar treatment of certain letters. These two manuscripts form a very clear transition between the Cathach and the manuscripts with letters drawn in black like the Book of Armagh and the Priscians of Leyden and St. Gall and it is probably a feeling of this distant relationship that caused Zimmermann to attribute the Cathach to the VIII Century.

The **Antiphonary of Bangor** (Codex Ambr. C.5.inf.) (Lowe, III, 311), while showing capital letters of a much more simple type could, to a certain extent, be included in the same group. It is a collection of religious hymns and poems<sup>26</sup>. Two poems, one in praise of the rule of Bangor, the other of the abbots of Bangor up to Colman (680-691), clearly relate this manuscript to the Monastery of Bangor; it was brought to Bobbio at a date impossible to determine and has entered into the Ambrosian with other manuscripts from Bobbio. Its script is of an archaic type of Irish minuscule written by several different hands, and Lowe seems to accept for the whole manuscript the date given in the poem on the abbots of Bangor which is found on the last page. However, Kenney indicated that this last passage is by a different hand than the preceding ones and may have been written at a date slightly later than that of the rest of the manuscript; he indicated also the possibility that the poem might have been copied at a later date than that from which its composition dates<sup>27</sup>. This second assumption, considering the character of the script and decoration, is not too likely. But the first one should not be ruled out, and it re-

mains possible that the body of the manuscript—its decorated part—might be of a date slightly prior to the period of Colman.

The decoration is extremely simple: it consists of letters of an elegant and fanciful curvilinear design painted in thick black lines, either outlined with red dots or surrounded with groups of red dots (fig. 14). The terminal hooks are not frequent, the spirals missing, and the decorative impression seems at first glance to be reduced to an extremely elegant script. But a more careful examination of the letters reveals the presence of certain endings which tend to suggest the head of an animal as well as the existence, in the bulging endings of several letters, of spaces cut out therein either forming a white dot on a black background or sketching out a motif of one or three white leaves completed on the outside by black leaves. Thus we have here again, as in the Cathach, the presence of decorative elements borrowed from the repertory of metalwork.

The **Codex A.II.10** (Lowe, II, 147), in the Library of Durham Cathedral, brings us back to a system of decoration which is more complex than that of the Cathach and the Antiphonary of Bangor but rather close to that of certain of the Milan manuscripts. (There remain only twelve pages of the manuscript, distributed between the MSS A II, 10, C.III.13 and C.III.20 but the pages belonging to Codex A.II.10 alone being decorated, they will be the only ones that we shall examine here. Their regular sequence has been reversed so that fol. 3 should have preceded fol. 2. The manuscript is of very large size—about 37 cm. in height<sup>28</sup>). It is a fragment of the Gospels of St. Matthew and St. Mark, in the Irish version. Lowe, who indicated that it had probably been written in Northumbria—apparently only because it is now to be found at Durham—insisted on the essentially Irish character of the script. The decoration consists of small initials with yellow, red or green heightenings, sometimes surrounded by red dots, and of two decorated pages. On fol. 3v., three semi-circular frames of ribboned interlacings with an overlay of dots, and framed with knots of interlacing and spiral motifs, surround the *Excipit* of Matthew and the *Incipit* of Mark followed by the Greek text

of the *Pater* written in Latin characters. On fol. 2r., the text of St. Mark starts with an initial not quite reaching down to mid-page and followed by a line of large letters gradually decreasing and partly outlined by dottings. The stems are filled with colored rectangles with dottings superposed on either side of a thin torsade and ending on top by spiral motifs not accompanied by any leaves; the first stem ends, at the bottom, by an animal head with elongated jaws ending in curves. Two animals with ribboned bodies, their lower jaws curved back, occupy the space between the two stems. The colors used are yellow, red, dark green and a blue similar to cobalt<sup>29</sup>.

We should now mention that the date of the manuscript leads to controversy. Lowe, perhaps because of the analogy of its text with that of the MS Egerton 609 of the British Museum which dates of the beginning of the IX Century, considered it as of the VIII Century. Mynors indicated it as a manuscript of the VII-VIII Century. Nordenfalk dated it of the middle of the VII Century because of its decorative features, and quoted a letter of the paleographer B. Bischoff, who declared this date as acceptable from the paleographic point of view. We shall therefore accept it, keeping in mind the fact that it is far from certain. (The analogy between the general appearance of the script of this manuscript and that of the script of MS.D.23.sup. of Milan is however, striking, and would tend to render an early date likely<sup>30</sup>). As to the original country of this manuscript, after what we have seen of the extensive importation of Irish manuscripts in an Irish colony as far removed as Bobbio, we have no reason whatever to refrain from admitting that the same phenomenon could have occurred in such a strongly Irishized region and one much closer to Ireland, as Northumbria (moreover, quite a large part of the early manuscripts of Durham come from Lindisfarne where Irish manuscripts must certainly have been received<sup>31</sup>); we shall therefore not follow Mr. Nordenfalk who, after studying in detail these beginnings of Irish manuscript decoration that the Cathach and the Antiphony of Bangor represent, suddenly, without any apparent reason, attributed the manuscript of Durham to Northumbria. It seems to us, on the contrary,

that it is one more link in the development of the Irish miniature which we have tried to trace back.

### BOBBIO AND IRELAND

To what conclusion does this review of the manuscripts of the VII Century bring us with regard to the significance of the manuscripts of Bobbio? Taking everything into account, three solutions seem possible: either the elements of the decoration which we found used by the Bobbio illuminators in the beginning of the VII Century were imported, already evolved, from Ireland to Italy; or we have here a decoration elaborated on the spot in the Irish monastery in Italy and passed from there to Ireland; or, as it often happens, the truth lies somewhere between the two extreme solutions, which would mean that we find ourselves in the presence of a decorative system, certain elements of which would have been brought by Irish missionaries, while others would have been borrowed on the spot from the decoration of Italian manuscripts and would have passed from there to Ireland through a kind of boomerang to which the close contacts persisting for a long time between Bangor and Bobbio lend likelihood.

The acceptance or the rejection of the first assumption depends to a large extent on the date attributed to the Cathach: should it date indeed of the VI Century and of a period prior to the departure of St. Columban for the Continent, we would have to admit that all the decorative elements which are part of the composition of its capital letters were known in Ireland before the decoration of the Bobbio manuscripts was undertaken. However, the fish—or the atrophied forms of the fish—plays a rather important part in its decoration; this is a motif which already existed in the Latin manuscripts of the V Century and it is physically not impossible that its introduction into Ireland would go back to that period; the very degenerated fish of the Cathach seem however to proceed more naturally from those found in the Bobbio manuscripts than from the fish sketched with a careful realistic sense in the V Century manuscripts.

The second assumption immedia-

tely evokes the similar theory suggested as an explanation of the formation of Irish script and the argumentation used by Lowe to refute one, must certainly be valid for the other: why did the manuscripts of the same date of the other Italian centers show no carpet-pages, nor opening pages with a large initial, nor any system of dottings? It seems unlikely that out of all the Italian monasteries, Bobbio alone would have had at its disposal these Coptic models which everyone agrees to find behind the essential characteristics of the early Irish style, while the singularities of the Bobbio workshop could easily be explained were they of Irish importation.

There remains the assumption of a back and forth movement and of influences reaching in both directions. We know beyond any possible doubt that Irish manuscripts were time and again brought to Bobbio in the course of the VII, VIII and IX Centuries. As to the existence of a reverse current and as to whether manuscripts from Bobbio were brought to Ireland, these are points which cannot be proved with certainty, since we know nothing of the history of the Codex Usserianus Primus. We only know that all the characters of the latter's script indicate it as a manuscript written in Bobbio, but it does not appear in any of the catalogues of that monastery's library, nor does it bear the Bobbio ex-libris. It is therefore more likely that it would have left its original location at an early date and that it was taken from an Irish monastery when Ussher picked it up. Even though a coincidence is possible (since the motif frequently appears in the VI Century and up to the VII), it remains no less definite that a close resemblance exists between the "XP" flanked by the "A" and the "ω" of the Codex and the one engraved on the stele of Lohar, in Kerry<sup>32</sup>. Other motifs, among them the fish, may have arrived to Ireland in the same way. In this case we would have to admit that the Cathach is to be attributed to a later date than the first manuscripts of Bobbio, that is to say, to a date close to about 640. We shall see a little later in our discussion that this date would render its decoration more intelligible, although things that appear plausible do not always prove to be correct chronologically. It remains that this third assumption is



the most satisfactory in the present state of our knowledge, even though new discoveries may force us to revise it.

#### SAINT-GALL AND LUXEUIL

It seems tempting to check whether what we saw happen in Bobbio was also true of other early Irish foundations on the Continent, particularly those dating of the time of St. Columban, such as Luxeuil and St.-Gall.

Most of the Irish manuscripts of St.-Gall seem to be more recent than the period under discussion. A carpet-page alone, serving as lining for the binding of Codex 221 comes close to what we are interested in. (G. L. Micheli has indicated the archaic aspect of this page and its affinities, not with Merovingian decoration, but with early Irish manuscripts<sup>33</sup>.) It presents a Latin cross in a frame, both covered with interlacing. The four compartments formed by the arms of the cross are filled with thick ribboned interlacings showing a striking analogy even to the terminations in sharp points, with that of Codex Dunelm. A.II.10.

Luxeuil, the first big monastery in Gaul founded by St. Columban after his Annegray hermitage, should, it seems, furnish us as much information as Bobbio, his last foundation. Unfortunately, the earliest manuscript of the Luxeuil scriptorium still preserved do not go back beyond 669. (This manuscript comes from Luxeuil. See : *Op. cit.*, for the recent theories throwing doubt on the origin of the rest of the group<sup>34</sup>.) But it is not impossible that some manuscripts of the end of the VII Century and of the VIII Century might restore to us the features of Irish primitive manuscripts. The MS.Add.11878 of the British Museum (Lowe, II, 163; Zimmermann, I, pl. 50) which Lowe dated to the beginning of the VIII Century is extremely interesting from this point of view. It opens up with two pages, the general composition of which reminds us of the beginning of D.23.sup. and of that of every Gospel in the Book of Durrow. Fol. 1v. is not, to tell the truth, a real carpet-page but an *Incipit* surrounded by a frame on the two vertical sides of which there are snakes with spirallike termina-

tions. Fol. 2r. begins with the initial "P" whose stem runs down to the bottom of the page and is filled with a torsade. The initials which appear here and there in the body of the manuscript are generally very simple, sometimes with red heightenings, but some showing a curvilinear design with little terminal hooks, as in S. 45.sup. One might ask oneself whether such an analogy in composition could not be explained by a recollection of manuscripts now gone belonging to the first part of the century and deriving from an inspiration similar to that of the manuscripts decorated at Bobbio in the same period. It is not out of the question that the very particular style which characterizes the manuscripts of Luxeuil in the VIII Century could be explained in the same manner. M. Masai was struck by the analogy between these manuscripts with large pages of marigolds, and certain Irish steles such as that of the cemetery of Carndonagh, and he found in it reason for stating, with Clapham<sup>35</sup>, that this stele is of pure Merovingian and not "Irish" style. It is more likely that it represents a stage of evolution of the Irish style belonging to the time when it was still strongly influenced by Coptic models, and that certain particularities of the style of Luxeuil could be explained by a survival of what the first Irish monks had brought to Luxeuil.

#### CONCLUSION

These new contributions to the study of Irish manuscripts offer a new picture of the beginnings of the insular miniature.

First of all these beginnings probably go back to a much earlier time than was originally thought. They can now be traced back to the beginning of the VII Century and perhaps even to the VI Century if the earliest date of the Cathach is accepted, and this enables us to understand somewhat better how the new elements of Early Christian art combined with the ancient Pagan art of Ireland.

As to Irish art of the pagan period, it can be visualized, thanks to the decoration of monuments such as the stones of Turoe, Castlestrange, Killycluggin, and of objects such as the golden torques of Broighter, the engraved bone lamellas of Lough Crew and some bronze objects some-

times showing enamel heightenings. The essential element of this art, aside from some angular drawings such as the border of the stone of Turoe, is made up of a motif of more or less coiled spirals, connected with each other by curved lines, often intertwined with leaf motifs.

To this art of pagan Ireland there was added, beginning with the V Century and with the conversion of Ireland, an imported Christian art. I tried to show<sup>36</sup> how the pillar or stele decorated with a cross, or an "XP" copied from monuments of Great Britain and Gaul, appeared in Ireland, at first very similar to the overseas models, but gradually in vaded by ornamentation—spirals with or without leaf motifs, interlacing, etc. Something similar must undoubtedly have occurred with manuscripts. We know that St. Patrick had brought books along with him; Adamnan, in his biography of St. Columba, shows us the saint busy copying manuscripts up to the very night of his death. What were these books? Psalters, evangeliaries, collections of hymns for the various days of the week—such are the few indications given us—that is to say, Latin texts which may have had ornamented initials (but ones that were not surrounded with dots). Irish script as we find it in the early Bobbio manuscripts—this "semi-uncial tending toward minuscule" which so frequently reappeared in Lowe's descriptions—is a distortion of the script of Latin manuscripts. But so many things in Irish manuscripts cannot be explained by their being copied from Latin books that it must be assumed that they were not the only ones in the collections of manuscripts by Irish monks. The Bobbio manuscripts have almost always the following characteristic of the later Irish manuscripts: books of five double pages. But this is the usual characteristic not of Latin manuscripts, but of Oriental ones. We have also seen that almost all the distinctive features of primitive Irish decoration—dottings, interlacing, marigolds, carpet-pages, etc.—can be traced back to Coptic models. It is hard to say whether these borrowings from Coptic art can be explained by the presence of Egyptian monks mentioned time and time again in Irish texts, or merely by the close links which, probably through Lerins, where St. Patrick had sojourned, related the primitive

Irish monasteries to their models from the Thebaids. But the connections are obvious and the fact that they were completely deliberate is confirmed by a passage in the poem in praise of the rule of Bangor—the original monastery of St. Columban—which is found in the Antiphony :

.....  
*Domus deliciis plena*  
*Super petram constructa*  
*Necnon vinea vera*  
*Ex Aegypto transducta*<sup>37</sup>  
 .....

In the manuscripts, as in the decoration of carved pillars, there seems to have been a period in which foreign elements submerged the pre-Christian Irish style: this can be explained by the appearance of the carpet-page of D.23.sup. which has so little insular character and so much intransigent submission to Coptic influence. However, there is a part of the decoration in which the Irish and their masters met sufficiently to make a fusion appear possible: the little hooks of the type of the Vienna Dioskorides and of certain Latin manuscripts were bound to attract them, the more so since their decoration up to the time of Christianity consisted almost exclusively of curves and spirals. Right away they insisted on this aspect of the decoration and developed it. One finds many coiled spirals in the large initial in the S.45.sup. and in the O.212.sup., as well as some letters sketched out according to a system of curves and counter-curves in almost all the manuscripts of the series. However, the thing that is striking is that the leaf motifs do not appear in the manuscripts that we are almost certain were written in Bobbio while they do appear in the Cathach and in the Antiphony of Bangor. (They are suggested without being really clearly defined in the corners of the decorated page of Codex Dunelm. A.II.10<sup>38</sup>.) Is this merely due to the fact that this subtle decoration did not survive the journey, or do these two manuscripts belong to a later date when the native decoration penetrated more intimately into the decoration of manuscripts? Here again everything depends on the date that will be attributed to the Cathach.

Anyway, it is evident that as early as that time there existed dif-

ferent types of decoration: on one hand, manuscripts with ornamented initials of the Cathach and the Antiphony type (we have seen that this type perpetuated itself and reappeared in the Priscians of the IX Century); on the other hand, manuscripts with large capital letters were sometimes accompanied by a carpet-page and sometimes not; this is the type which leads to the Book of Durrow, and it is sufficient to place, side by side, the capital letters of the S.45.sup. of the A.II.10 of Durham and of the first page of the Gospel of St. Mark in the Book of Durrow (fig. 15, 16 and 17) to make the three stages of evolution appear clearly and obviously. (Nordenfalk saw the relationship but did not dare do more than indicate it casually... having had no opportunity to study the Milan manuscripts on the spot. At the same time he indicated a relationship with a capital letter of the *Leges Langobardorum*, St.-Gall 730, a manuscript which according to Zimmermann would have been written in uncials at Bobbio at about 700. It is hard to take this manuscript into consideration in the absence of a paleographic study of it: if it were possible that its date were by a little over 50 years earlier, it would place itself in a very satisfying manner between the S.45.sup., of which it has the two curvilinear fish, and the A.II.10 with which it has in common the animal heads with turned back jaws<sup>39</sup>.)

The opening chapter of D.23.sup.—carpet-page and capital letter—can in the same way be placed in parallel with the beginning of the Gospel of the Book of Durrow (fig. 4 and 5). But the filiation can be traced only along the broad lines of the composition. The Book of Durrow contains, besides its usually reproduced pages, some details which are less known and which reveal a close connection with the manuscripts in which we are primarily interested here. A comparison between some of the very simple initials decorated only with thin spirals, which are found in the *Breves causae*, and the initials of the S.45.sup. is striking from this point of view (fig. 18). Another point too often left unmentioned is that the fish which we have found several times in the Bobbio manuscript and which also appears in the Cathach is found twice in the Book of Durrow: on fol. 118r., where it forms the middle bar of the

capital "F" of the first chapter of St. Luke, and on fol. 234v. where it constitutes the lower line of the "Z" (fig. 20). In both cases we find a considerably evolved and distorted variety of ornamental fish, stretched out and terminated by a closely coiled spiral. But if one analyzes separately the elements of the construction of the initial of S.45.sup., one finds in it fish also ending in spirals. A problem arises with regard to these animals with ribboned bodies but which cannot be more than casually indicated here. It is that of their relationship with other illuminated or enameled animals: the snakes with elongated and turned back jaws of the A.II.10, the snake-fish of the enameled disk from Benty Grange, and the animals of the first page of the Gospel of St. John in the Book of Durrow. Among all these there is a close analogy. The animals of the Book of Durrow have the same analogy with Saxon and Scandinavian animals of the style II of Salin. We shall not go as far as Mr. Forssander who, though not knowing that it was possible to trace it back to the beginning of the VII Century in Irish art, attributed a preponderant part in the elaboration of the animal representation of Durrow to this "fish-dolphin"<sup>40</sup> and made the Anglo-Saxon animal of the Crundale Down type derive from the animal in the Book of Durrow (the latter suggestion loses all likelihood in the light of the rather early date which should be attributed to the objects of Sutton Hoo<sup>41</sup>). But it is impossible, of course, to ignore the shares that these fish-patterns may have had in the formation of the Irish animal-interlacing.

There are other quite minor but deeply significant details that can be followed beginning with the early manuscripts to the A.II.10 of Durham and to the Book of Durrow: the use, for example, of a small Greek cross juxtaposed with a capital letter or inserted in its decoration. This is found in Codex I.61.sup. of the Ambrosian (fol. 46r.), in several places of the Cathach (fig. 20) and it reappears in the Book of Durrow, above the "X" of the XPI AUTEM (fol. 15r.), and on top of the second bar of the "N" at the beginning of the Gospel of St. John (fol. 175r.). A certain circular hollowing out of the endings of the letters which is found in the capital letters of the Codex I.61.sup., the Anti-



phony of Bangor and the late manuscripts of Bobbio (C.301.inf. and F.60.sup.) has been used several times by the painter of the A.II.10, of Durham and was eventually to reappear in a number of manuscripts of Irish style. It is a decorative method which has often been used by the Irish enamelers but it is also found in a number of capital letters of an essentially continental style in the manuscripts of Bobbio written in uncials (R.57.sup.). It is therefore difficult to determine its exact origin but its persistence remains no less striking.

The manuscripts which we have studied here therefore seem indeed to contribute to our knowledge of an early phase of Irish illumination—a composite phase in which the imitation of Latin and Coptic manuscripts slowly combine with elements of the Irish curvilinear decoration—and a careful examination shows these elements as the very plausible ancestors of these earliest manuscripts with a painted decoration of Irish style that the A.II.10 of Durham and the Book of Durrow constitute.

We find ourselves then in the presence of a transition group similar

to that which exists, in such a clearly defined way, in engraved pillars and steles. These manuscripts correspond to the monuments whose spirals do not always have a leaf motif, such as the steles of Inishkea and certain engraved pillars from Kerry, the interlacings of which are reduced to a simple knot as on the stele of Kil-laghtee or that of Caher Island—these still modest monuments in which there never appears more than one decorative element at a time. On the other hand, with the Book of Durrow and the Codex of Durham, there correspond more complex sculptures such as the cross of Carndonagh and its pillars with their juxtaposition of interlacing, spirals, human figures and animals, or such as the pillar of Killadeas with its interlacing in circles. In both cases the connection is close. We have indicated the connection between the pillar of Loher and the page with the "XP" of the Codex Usanianus Primus; Mr. Nordenfalk has shown the parallel in inspiration that exists between the initials of the *Cathach* and the stele of Reask. Such examples could be multiplied. One can also notice the same affectations in decoration in the work of the paint-

ers of the A.II.10 or the Book of Durrow and in that of the sculptor of Carndonagh: all three readily make use of interlacings with incredibly pointed folds (fig. 21 and 23) (we have noticed the same detail in the first page of the St-Gall 221<sup>42</sup>); and the painter of the A.II.10, just as the sculptor of Carndonagh and the one of the stele of Fahan Mura, introduces small disks in the places where the folds of the ribbon might leave too much empty space (fig. 21 and 23). This custom, as well as that of making interlacings of wide ribbon, probably goes back to the imitation of Coptic models, since one finds disks arranged in the same way in the torsades of the binding of the Pierpont-Morgan Collection (fig. 6). These close analogies make sculptures and manuscripts appear as closely related products of the same environment with regard to which the question of priority of one or the other group hardly arises, since they can be considered as having been modeled one after the other but as indeed having been created in a parallel way by artists faithful to the same traditions.

FRANÇOISE HENRY<sup>43</sup>.

---

43. I take pleasure in extending my thanks to GENEVIÈVE L. MICHELI and PROFESSOR S. P. ORIORDAIN who have both been kind enough to read the manuscript of this article and to make valuable suggestions, as well as to the Trustees of the British Museum to whom I owe the permission to reproduce the photograph of fig. 7, also to the Librarians of Trinity College in Dublin and the Library of the Cathedral of Durham for the courtesy with which they facilitated my study of the manuscripts entrusted to their care.

The present article is the result of a visit to the Ambrosian in October 1948; I wish to thank the Prefect of that library, Monsignore Galbiati, for the extreme courtesy with which he facilitated my research in every way.

## RETOUR EN ITALIE 1948-1949

# DÉCOUVERTES RÉCENTES DANS LE DOMAINE DE LA SCULPTURE CLASSIQUE

Lorsqu'on retourne en Italie après une absence de près de dix années, on est plus impressionné que jamais par la grande richesse de ce pays incomparable dans le domaine de la sculpture classique. Presque tous les musées sont ouverts de nouveau, beaucoup d'entre eux avec de nouvelles installations, de nouvelles étiquettes, et des guides revus et corrigés. On peut étudier à souhait toutes les périodes de la sculpture grecque et romaine en un splendide déploiement d'exemples. Ils se présentent à nous dans des œuvres de premier rang ainsi que dans d'autres, d'un niveau moyen ou médiocre, de sorte que nous pouvons obtenir une image véridique et complète de l'art classique. De plus, ces présentations ne sont pas immuables. Il émerge chaque année de ce sol antique de nouveaux exemples qui ajoutent à nos connaissances, résolvent quelquefois des problèmes anciens et, souvent, en posent de nouveaux.

Dans le présent article je voudrais décrire brièvement quelques-unes des sculptures nouvellement découvertes ou nouvellement installées que j'ai vues en Italie en l'automne de 1948 et en celui de 1949. Ce ne sera pas un exposé complet mais personnel. Je choisirai simplement dans le riche festin qui s'était alors déployé sous mes yeux, les pièces qui m'intéressè-

rent le plus et que j'ai trouvées les plus caractéristiques pour l'étude de la sculpture classique. (Je dois laisser de côté la Sicile, qui n'a pas fait partie de mon itinéraire.) Je voudrais saisir cette occasion pour remercier mes collègues italiens de leur empressement à me fournir des renseignements et à me procurer des photographies tout en m'autorisant à les publier.

Je commencerai par Florence. Le rez-de-chaussée du Musée archéologique de cette ville, avec sa célèbre collection d'antiquités étrusques, a été rouvert par M. Antonio Minto, directeur, et le premier étage, avec les poteries et les bronzes, doit ouvrir bientôt. Entre temps les chercheurs y ont facilement accès. Il y a une nouvelle entrée au bâtiment donnant sur la Piazza SS. Annunziata, conduisant d'abord aux galeries de la sculpture grecque. On y verra deux nouvelles et superbes statues archaïques d'éphèbes grecs ou *Kouros*<sup>1</sup>, les seules qu'on puisse trouver en Italie du Nord ou en Italie centrale. L'une d'elles, en excellent état (il n'y a que la partie inférieure des jambes qui manque), date du milieu de l'époque archaïque, peut-être de 560 environ avant J.-C. (fig. 1), et elle offre un compagnon digne du *Kouros* de Volomandra, à Athènes. L'autre est un torse d'un travail délicat, archaï-

que tardif, de 510 avant J.-C. environ (fig. 2), et ressemble aux *Kouros* de Leontinoi au Musée de Syracuse. Ce ne sont pas des découvertes récentes, ces sculptures ayant appartenu depuis longtemps à la famille du Dr Milani, ancien directeur du Musée archéologique. Pour autant qu'on puisse le préciser à présent, elles furent apportées en Italie, de Grèce. Leur acquisition par le Musée de Florence est un événement artistique de grande importance. C'est pour la première fois que l'art rayonnant de la Grèce archaïque, de la forme la plus pure, pourra être admiré et étudié dans ce centre de culture ancienne.

Le Vatican à Rome est presque le seul des musées italiens dont les trésors ont été remis exactement aux mêmes endroits qu'auparavant — exception faite des Magazzini, qui ont été systématiquement réarrangés par M. Filippo Magi, et sont devenus un lieu de recherches fructueuses.

Plusieurs des reliefs du Palais de la Chancellerie<sup>2</sup> (fig. 3), découverts juste avant la guerre, sont maintenant exposés dans la cour conduisant à ces dépôts. Ils sont parmi les exemples les mieux conservés et les plus beaux de l'art qui s'est développé à Rome pendant la première période impériale. On pense qu'ils appartiennent au temps de Domitien, 81-96 de



notre ère. Comme dans les reliefs de l'Ara Pacis du temps d'Auguste, nous voyons des types grecs de visages et de draperies en même temps que des portraits romains et des toges, et nous trouvons de nouveaux problèmes de l'espace — avec des personnages placés à des distances proches ou plus éloignées — résolus avec une habileté remarquable. Rien ne pourrait être plus instructif pour notre étude des relations et des rapports intimes entre l'art grec et l'art romain.

Plusieurs des pièces les plus importantes qui furent « redécouvertes » dans les dépôts du Vatican par le prof. Amelung il y a plusieurs années et qui furent publiées par Guido Kaschnitz-Weinberg en 1936<sup>3</sup>, sont actuellement exposées au Belvédère. Celles-ci comprennent plusieurs têtes de copies romaines de statues grecques célèbres — l'*Athéna* de Myron, l'*Aristogéiton*, la *Niké de Paionios* et l'*Idolino*. Une nouvelle découverte importante a été faite par Mlle Hermine Speier, dans ces mêmes dépôts. Elle semble être rien de moins qu'un fragment du fronton ouest du Parthéon — la moitié supérieure d'une tête de cheval, probablement de l'attelage d'Athéna (fig. 4)<sup>4</sup>. La pierre, la dimension, le style, les ravages du temps, tout s'accorde. De plus, un des chevaux d'Athéna manquait, et cette nouvelle pièce correspond au dessin fait par Carrey avant le bombardement du Parthéon en 1674. Par conséquent, l'identification, présentée avec compétence par son défenseur, s'impose à nous. Comme deux autres fragments du Parthéon — une *Tête de lapithe* d'une métope et une *Tête d'éphèbe* de la frise — avaient été découverts dans les mêmes réserves il y a quarante ans, cette nouvelle découverte n'a rien de surprenant. On ne sait pas quand et comment ces fragments du Parthéon furent acquis par le Vatican, mais il est possible, ainsi que le suggère Mlle Speier, qu'ils proviennent de la même source que le relief grec bien connu d'un cavalier, exposé au Musée Chiaramonti. On sait que cette pièce provient de la famille Cammuccini, qui la tenait elle-même de la famille Giustiniani à qui le général Morosini l'avait offerte — ce même Morosini qui donna l'ordre de bombarder le Parthéon suivi de l'ordre fatal d'abattre les statues du fronton ouest.

Un autre fragment précieux de sculpture grecque qui, lui aussi, a été

récemment redécouvert, est la partie inférieure d'une sculpture funéraire grecque représentant un *Athlète avec son jeune esclave*<sup>5</sup>. Ce relief se trouvait autrefois au Palais Cesi, près de l'église de San Lorenzo au Borgo, et des dessins datant de la Renaissance le montrent complet (fig. 5); mais à son arrivée au Vatican comme don à Léon XIII en 1902, la partie inférieure manquait. A une réunion de la Pontifica Accademia Romana di Archeologia, en mai 1949, M. Magi annonça la découverte à l'église de San Lorenzo du fragment manquant. Celui-ci nous donne la partie inférieure des jambes du jeune homme et la partie supérieure du petit serviteur, debout avec les jambes croisées, appuyé à un pilier, exactement tel qu'il est représenté sur le dessin. La composition entière bénéficie beaucoup de cet apport. M. Magi compte publier très prochainement cette découverte importante.

Au Musée du Latran le nouveau venu le plus intéressant est la copie du *Marsyas* de Myron découvert récemment à Castel Gandolfo (fig. 6)<sup>6</sup>. La tête et la partie inférieure des jambes ainsi que de la majeure partie des bras, lui manquent, mais il est sculpté avec beaucoup de sensibilité. La pièce a été montée du même angle que la réplique mieux conservée (trouvée en 1823 sur l'Esquiline) auprès de laquelle elle a été placée. Elle met en relief avec plus de netteté la nouveauté et la hardiesse précaire de la pose ainsi que le rapport étroit à cet égard, avec le *Discobole* de Myron.

Le Musée National des Thermes a été réorganisé. Le directeur, M. Salvatore Aurigemma, et M. Enrico Paribeni ont réarrangé un grand nombre de sculptures grecques et romaines dans les nouvelles galeries du rez-de-chaussée. Presque chaque pièce est présentée avec effet dans une bonne lumière et à une hauteur commode. Plusieurs sculptures qui n'étaient pas exposées autrefois, entre autres une série de sarcophages chrétiens et romains, garnissent les halls d'entrée. Parmi les marbres découverts plus récemment une tête d'amazone, trouvée dans la villa d'Adrien près de Tivoli, présente un intérêt spécial (fig. 7)<sup>7</sup>. C'est une réplique d'une tête en bronze, d'Herculanum, qui était identifiée à titre provisoire par Furtwängler comme étant une copie de l'*Amazone* de Phidias. M. Gio-

vanni Becatti a reconstitué le personnage en entier en plâtre au Museo dei Gessi, et l'effet en est plaisant. Mais il y a, bien sûr, d'autres candidats — une tête à la Villa Albani, par exemple, et une autre dans la Collection Petworth (cette dernière soutenue par le Dr Langlotz). Pour une solution définitive du problème en suspens depuis longtemps on doit toujours espérer la découverte d'une copie de la statue de Phidias avec la tête conservée.

Une autre addition importante au Musée National est une statue sans tête d'une jeune fille portant un péplos, trouvée en 1941 à la Piazza Barberini (fig. 8)<sup>8</sup>. Elle est différente de la plupart des figures dites au péplos du deuxième quart et du milieu du v<sup>e</sup> siècle en ceci que la main droite soulève un pli de la draperie — motif gracieux qui crée une diversité dans la composition. Certains considèrent cette statue comme un original grec, mais les plis, quoique finement travaillés, sont un peu uniformes pour une œuvre grecque, et il y a en plus un indice technique. Sur le dos, à droite, se trouvent des marques d'un vilebrequin, outil qui, autant que nous le sachions, n'était pas employé en Grèce avant la seconde moitié du v<sup>e</sup> siècle avant J.-C. (on peut observer des traces de son emploi sur la frise du Parthéon). Il semble donc plus probable que la statue soit une excellente copie de l'époque romaine.

Un personnage féminin assis sur un trône, les jambes croisées, le menton appuyé sur sa main droite (fig. 9)<sup>9</sup> est une des statues déterrées pendant les travaux de construction récents pour la nouvelle gare de Termini. C'est une copie exceptionnellement fraîche et bien conservée d'une création hellénistique. On ne sait pas au juste qui elle représente. La présence d'un petit Triton fait penser à une divinité marine (Thétis?); la pose tranquille et le regard lointain font penser à une Tyché, personnification d'une cité au bord de la mer.

Le célèbre torse du Palais Valentini<sup>10</sup> a été prêté au Musée National par son propriétaire actuel et sera exposé lorsqu'on aura supprimé ses vilaines restaurations modernes. La pose en suspens relie cette statue aux créations du milieu du v<sup>e</sup> siècle avant J.-C.

La sculpture nouvelle la plus imposante au Museo Nuovo du Palais des Conservateurs (ex-Musée Mussolini) est un torse de l'*Aristogéiton*

du groupe des Tyrannicides, découvert près de l'église de S. Omobono<sup>11</sup>. L'exécution en est plus fraîche que dans la réplique de Naples et, miraculeusement, on a trouvé que la tête des Magazzini du Vatican lui appartenait (les deux cassures s'accordent). On a ajouté au torse un moulage en plâtre de la tête (fig. 10), et il est à espérer qu'on pourra éventuellement obtenir le marbre du Vatican à titre d'échange.

Deux belles statues, l'une ayant conservé sa tête (fig. 11), ont été trouvées pendant des travaux de construction de la Via Cavour et sont installées à présent dans la longue galerie du Musée des Conservateurs<sup>12</sup>. Toutes deux sont des copies de la même composition grecque, qui a dû être populaire au temps des Romains, puisqu'il en existe un grand nombre de répliques. Elle a été identifiée avec le *Pothos*, œuvre du grand sculpteur Skopas décrite par Pausanias (I, 43, 6) comme faisant partie d'un groupe avec Eros et Himéros au temple d'Aphrodite à Mégare. Le personnage a la grâce sinuose qui caractérise l'art grec du IV<sup>e</sup> siècle, et est conçu plus ou moins de face, sans la torsion qui prédominait à l'époque hellénistique. Il ne semble donc pas vraisemblable que l'original, ainsi qu'il a été dit récemment, ait été créé par un Skopas plus tardif.

Il y a peu de découvertes faites en Italie pendant les cinquante dernières années qui aient frappé l'imagination populaire autant que les sculptures en terre cuite, grandeur nature, du Musée de la Villa Giulia, qui ont été découvertes dans la région de Portonaccio de Veii, près des ruines d'un temple étrusque. Parmi elles on note principalement la statue magnifique d'Apollon (fig. 12), engagé dans un combat avec Héraclès pour la biche sacrée, et une tête d'Hermès. On ne connaissait pas la destination première de ces statues, mais on pensait qu'elles avaient fait partie d'un grand groupe provenant soit du fronton du temple, soit d'une monumentale ofrande votive érigée dans le sanctuaire.

Nous sommes à présent en possession de la réponse à cette question, et celle-ci est vraiment étonnante. Pendant des fouilles récentes, commencées il y a quelques années, et que Mlle Maria Santangelo continue maintenant, on a mis à jour des fragments de bases en terre

cuite de forme inconnue jusqu'alors (fig. 13)<sup>13</sup>. Après des reconstitutions laborieuses, qu'on poursuit encore, on a trouvé que les bases appartenaient aux statues grandeur nature, lesquelles, à leur tour, étaient adaptées à la poutre de faite du temple. Il y avait apparemment huit de ces bases sur lesquelles les statues étaient alignées sur le toit du temple. C'est la première fois que nous avons le témoignage d'une décoration aussi extraordinaire, et cette découverte ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire de l'architecture et de la sculpture étrusque.

En plus des bases on a découvert un nombre toujours croissant de fragments de sculptures — il y a quelques années une statue sans tête d'une femme tenant un enfant<sup>14</sup>, plus récemment, un grand fragment du bras droit d'Apollon (fig. 12) et un morceau de sa cuisse droite (qu'on n'a pas encore ajouté à la statue), une tête féminine (fig. 14), qui appartenait peut-être à la femme<sup>15</sup>, ainsi que des fragments de la tête d'Héraclès. Le travail de reconstitution, qui est exceptionnellement ardu, est poursuivi avec beaucoup de flair et de compétence par Mlle Santangelo.

La Collection Barracco, qui avait été offerte à la ville de Rome par Giovanni Barracco en 1902, a été retirée en 1938 lorsque le bâtiment dans laquelle elle avait été exposée fut démoli. Elle est installée à présent au Petit Palais de la Farnesina, qui a été ouvert au public en novembre 1948. Ces locaux charmants et l'arrangement plein de goût, dû à M. Carlo Pietrangeli, assureront la continuité de sa popularité. Un nouveau guide de la collection vient de paraître (1949).

L'Antiquarium Comunale sur la colline de Caelius avait été employé pendant longtemps comme un dépôt provisoire pour les objets des fouilles de la ville. Mais ce bâtiment devra bientôt être abandonné, car la construction du chemin de fer souterrain de la ville a causé un tassement de terrain dans ce quartier. Une visite en 1948 sous l'aimable conduite de M. Pietrangeli m'a permis de voir plusieurs découvertes récentes d'une importance considérable. Elles comprennent la partie supérieure d'une tête d'une autre copie du *Marsyas* de Myron, qui sera transportée plus tard au Musée des Conservateurs, et une base de candélabre, en marbre, avec des re-

liefs d'Apollon (fig. 15), d'Artémis et de Léo, travail délicat de style légèrement archaïsant. Les reliefs sont des adaptations d'œuvres grecques du IV<sup>e</sup> siècle faites à l'époque romaine.

Une nouvelle reconstitution impressionnante est exposée à la Maison des Chevaliers de Rhodes au Forum d'Auguste. Quelques-uns des nombreux fragments de cariatides et de boucliers qui décoraient les façades d'exèdres couvertes ont été réassemblées et cet ensemble permet d'imaginer la composition originale grandiose. Les cariatides sont des copies de celles de l'Erechteion, exécutées un peu grossièrement. Une inscription fragmentaire sur la base a été lue *G(ai) Vibi Ruf(i)* et on a pensé que c'était là la signature du copiste<sup>16</sup>; mais puisque le verbe *fecit*, qui accompagne presque invariablement de telles signatures, fait défaut, on ne peut pas en être sûr.

Un service de chemin de fer convenable et une bonne route pour automobiles rendent l'*Ostia Antica* facilement accessible de Rome. Les fouilles et les recherches archéologiques qui y ont été poursuivies pendant plusieurs années sous la direction de feu M. Guido Calza sont continuées à présent avec M. Pietro Romanelli, M. Giovanni Becatti, et Mme Raissa Calza. Le musée nouvellement ouvert — auquel s'ajoute un dépôt à proximité — peut nous donner une idée des trésors de sculpture importante trouvés sur ce site. Nous ne pouvons en mentionner qu'un petit nombre.

*Mithras*, le dieu persan du Soleil, en train de sacrifier un taureau, est un des plus beaux exemples de cette divinité orientale trouvés en Italie (fig. 16)<sup>17</sup>. Il dérive d'un original hellénistique, mais a été exécuté à l'époque romaine. Sur le poitrail du taureau le copiste a incisé sa signature, *Kritios d'Athènes le fit*, dans des caractères grecs qui ont été attribués à la première moitié du II<sup>e</sup> siècle de notre ère. La statue a été trouvée dans un petit sanctuaire obscur de Mithras, où elle était placée de façon à ce que la tête levée soit éclairée par les rayons de soleil à certaines heures. Des sièges pour les fidèles étaient placés le long des murs.

Les nombreux portraits sont d'un intérêt particulier. Ils comprennent des copies d'originaux grecs aussi bien qu'un beau déploiement de têtes



et de statues romaines, allant de la République jusqu'à l'époque du Bas-Empire. Un buste-hermès, portant l'inscription *Thémistocle*, découvert il y a une dizaine d'années, nous offre pour la première fois un portrait du général athénien à qui on doit en grande partie la victoire sur la Perse (fig. 17)<sup>18</sup>. C'est une représentation vivante de l'homme avisé, résolu et tenace qui sauva la Grèce de la destruction. La date de l'original grec, qui était probablement une statue grandeur nature, a été très discutée. Celle proposée par M. Calza — environ 460 avant J.-C. — me paraît la plus vraisemblable, car la tête combine quelques traits archaïques, par exemple dans le rendu des cheveux, avec un réalisme étonnant, et cette combinaison se voit dans nombre de créations de l'époque.

Un autre buste-hermès, bien que ne portant pas de nom, a été identifié comme représentant Hippocrate, le fondateur de la science médicale (fig. 18)<sup>19</sup>. Le fait que la tête fut trouvée dans un tombeau érigé par un médecin, l'inscription sur le fût donnant le commencement de l'aphorisme bien connu d'Hippocrate, « la vie est courte », et la ressemblance de la tête à certains types trouvés sur les monnaies, ont suggéré cette identification. Le type nous en est familier par d'autres copies qu'on pensait jusqu'à présent représenter Karneades (mais qui diffère de celui qui a été identifié définitivement comme Karneades par le moulage à inscription de Copenhague). L'œuvre grecque originale avait probablement été créée pendant la deuxième moitié du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C.

Dans ces vivantes études de caractère les physionomies de deux Grecs éminents nous sont révélées pour la première fois. Et on peut y ajouter maintenant deux autres portraits qui ont récemment vu le jour ailleurs — un hermès de *Miltiades* trouvé il y a longtemps à Rome, et redécouvert à présent à Ravenne (fig. 19)<sup>20</sup>, et un *Xénophon*, trouvé en Egypte et appartenant actuellement à une collection privée au Caire (fig. 20). Leurs noms respectifs sont inscrits sur chacun d'eux. Ce sont des copies romaines d'œuvres du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., conçues dans la manière plutôt généralisée qui était courante pour les portraits de l'époque. Elles nous donnent néanmoins quelque

idée de l'apparence de ces hommes célèbres.

Une statue-portrait de *Julia Domna* (fig. 21)<sup>22</sup>, femme de Septime Sévère (195-211 A.D.), est une pièce remarquable. Cette sculpture reproduit une création pittoresque de la période hellénistique, visant apparemment à représenter Déméter. Elle a dû être très en faveur auprès des dames romaines, à en juger par le grand nombre de statues-portraits de cet ordre parvenues jusqu'à nous. L'une, par exemple, de *Sabine*, femme d'Adrien, fut trouvée à Ostie il y a un certain nombre d'années. La *Julia Domna* conserve sa main droite, dont la présence complète la composition de façon plaisante.

Une tête de philosophe grec du III<sup>e</sup> siècle de notre ère (fig. 22)<sup>23</sup> présente de l'intérêt car elle garde les traits du type grec, dans une création d'époque romaine tardive. Comme on possède d'autres portraits de ce même personnage, celui-ci a dû être un homme célèbre. On a suggéré Philostrate et Plotin.

La statue d'un homme drapé dans la toge romaine volumineuse (fig. 23)<sup>24</sup> a été attribuée au début du V<sup>e</sup> siècle de notre ère et est un exemple rare d'un personnage de grandeur nature à une époque aussi tardive. L'expression sérieuse et mélancolique, et l'attitude rigide et de face sont caractéristiques.

Une publication des portraits d'Ostie par Mme Raïssa Calza est en préparation. Mme Calza est également l'auteur d'un excellent petit livret qui sert de guide au Musée.

Le Museo dei Gessi, qui fait partie de l'Université de Rome, est devenu le meilleur musée de moulages classiques au monde. Le Prof. G. Q. Giglioli maintient le niveau élevé établi par M. E. Loewy et M. G. Rizzo, non seulement en ajoutant à la collection de nouveaux moulages de sculptures importantes, mais aussi en faisant de ce musée un centre de recherches. Lui et ses excellents assistants ont tenté la reconstitution de nombre de statues<sup>25</sup>, avec des résultats satisfaisants — l'*Amazone* de Phidias déjà mentionnée, le groupe des *Tyrannicides*, le *Laocoon* (utilisant le bras droit recourbé) et, tout récemment, la statue d'*Aristote assis*. Pour ce dernier, le *Personnage assis* du Palazzo Spada a été combiné avec la *Tête* de Vienne.

Une sculpture intéressante qui avait été trouvée en plusieurs fragments près de Tarquinii, peu de temps avant la guerre<sup>26</sup>, a été reconstituée et installée au Musée partiellement démoli de cet endroit. Elle consiste en deux grands chevaux ailés en terre cuite, en haut-relief contre un mur de fond (fig. 24), comptant plusieurs trous d'attache (quelques-uns des clous de bronze ont également été retrouvés). Les fragments ont dû faire partie d'une frise, ou, ce qu'on estime comme plus probable, du fronton du grand temple auprès duquel ils ont été trouvés. Ils ont été attribués à la fin du IV<sup>e</sup> ou au début du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., et démontrent, une fois de plus, combien la sculpture étrusque de cette période était complètement hellénisée.

En 1948 le Musée National de Naples fut réouvert et présente à nouveau au public ses collections précieuses de sculptures et de peintures anciennes. Les galeries des bronzes, des vases et des objets en argent seront également prêtes bientôt, comme nous en assure le directeur, M. A. Maiuri. Parmi les sculptures nouvellement acquises se trouve un autre *Dionysos*, bien connu, du V<sup>e</sup> siècle, trouvé à Cumès (fig. 25)<sup>27</sup>, dont l'original a été attribué par certains à Crésilas. En plus de la bonne exécution et du bon état de conservation, il présente un intérêt de plus : sur la face inférieure de la plinthe se trouve une inscription, *Ga(iou) Kl(audiou) Pollionos Phrougianou apo Mouseiou*, en caractères grecs. On a supposé que celle-ci pouvait être la signature du copiste Pollion, mais encore une fois, le verbe *fecit* manque ; on ne peut donc pas en être certain.

Une statue d'homme de Cassino, avec un pied posé sur un rocher (fig. 26)<sup>28</sup>, reproduit un type connu qui a été associé avec Lysippe. Dans la statue de Naples, cependant, on a substitué un portrait romain à la tête idéalisée de l'original. Il en résulte une certaine incongruité visible entre la tête et le corps.

Le Musée de Naples a dernièrement fait l'acquisition d'une petite statue en bronze d'un *Héraclès assis*, trouvée près de Pompéi ; cette statue se trouvait dans une collection privée jusqu'à présent (fig. 27). Elle reproduit le célèbre *Héraclès Epi-*

*trapésios* de Lysippe, une des statuettes les plus populaires de l'Antiquité, qu'on dit avoir appartenu successivement à Alexandre, à Annibal et à Sylla. De nombreuses copies faites au temps des Romains nous en sont parvenues. Celle de Naples est particulièrement importante car elle est la seule qui ait gardé la main droite tendue, tenant une coupe, ainsi que l'ont décrit Martial (*Epigrammes*, IX, 44) et Statius (*Silvae*, IV, 6).

Le Musée de Pompéi a été complètement détruit pendant la guerre. On en a déjà construit un nouveau, plus beau, et on y a installé les collections de l'ancien musée. Lorsque j'ai pu le visiter en 1948 avec Mlle Olga Elia, directeur des fouilles à Pompéi, elle m'a fait voir plusieurs pièces importantes, y compris des fragments de sculptures en terre cuite, qui n'avaient pas été exposées auparavant.

Nous pouvons terminer avec ce qui est peut-être la découverte la plus importante et la plus dramatique qu'on ait faite en Italie dans les temps récents. Quelques années avant la guerre, Mme Paola Zancani Montuoro et M. Umberto Zannotti-Bianco ont trouvé un sanctuaire de Hera Argeia près de l'embouchure de la rivière Silaris, et mirent à jour plusieurs métopes provenant de temples archaïques éle-

vés sur ce site<sup>30</sup>. On a déterré encore d'autres reliefs par la suite, et leur nombre atteint à présent près de quarante. La plupart d'entre eux peuvent être attribués au deuxième quart du VI<sup>e</sup> siècle, quelques-uns à l'an 500 avant J.-C. environ, et plus tard. Les plus anciens ont des sujets variés, parmi lesquels prédominent les travaux d'Hercule et des scènes du cycle de Troie. On peut en apprécier la vivacité de style dans notre reproduction (fig. 28), où Héraclès se sauve avec le trépied d'Apollon. La surface de grès tendre a souffert par endroits, rendant peu distincte le détail du modelé. Quelques-unes des métopes sont restées inachevées. Une catastrophe soudaine est sans doute survenue au sanctuaire avant que le travail ait été achevé. Les métopes moins anciennes, avec leur mouvement gracieux et leurs draperies décoratives (fig. 29) sont du style plus subtil de l'art archaïque tardif.

On est heureux d'apprendre que ces reliefs, qui étaient abrités sous un hangar provisoire sur l'emplacement des fouilles pendant toute la durée de la guerre, sont à présent transférés et mis à l'abri dans les sous-sols du nouveau Musée qu'on a construit à leur intention à Paestum. Ils seront installés par la suite dans un endroit élevé, à peu près à la hauteur où ils se trouvaient à l'ori-

gine, mais il sera possible à ceux qui veulent les étudier, de les voir de près. Ils constituent un nouveau chapitre important dans l'art archaïque de l'Italie du Sud. La publication du sanctuaire par les deux archéologues est, je crois, entre les mains des imprimeurs, et la parution en est attendue avec impatience.

Pour conclure, je voudrais mentionner une découverte importante dans le domaine de l'architecture, faite à Paestum en janvier 1948 : celle d'un chapiteau en grès ionique provenant du pronaos du temple de Cérès. Il a été découvert encastré dans un mur du Moyen Âge près de l'angle nord-est du temple, où il avait été complètement caché par des plantes grimpantes<sup>31</sup>. C'est le premier chapiteau ionique de ce temple dorique de style archaïque tardif qu'on ait mis à jour et qui — avec d'autres parties de colonnes de ce type déjà connues — a permis la reconstitution de la composition tout entière<sup>32</sup>. Ceci est d'un intérêt primordial pour notre connaissance de l'architecture ionique de haute époque en Italie du Sud. Une importante publication consacrée à ce temple tout entier par M. Friedrich Krauss, avec de nombreux dessins et des illustrations faites d'après de nouvelles photographies, doit paraître très prochainement.

GISELA M. A. RICHTER.

## THE FIRST CUSTODIAN OF THE PAINTINGS OF THE KING OF FRANCE

Text books set up rigid partitions between art periods. Reality is more complex and more flexible. Generations do not disappear like regiments swallowed up under the vaults of their barracks. There are the survivors—those whom Death forgets—either the archaists, faithful to the

traditions of their youth, or the turncoats passing with their palette and brushes into the camp of the newcomers.

Besides the intermingling of times, there is also the intermingling in space. In spite of the primitivity of the means of communication, the

artists of yesterday appear to have been surprisingly mobile. We can follow their peregrinations—the wealthy on horseback, the needy with their sacks on their backs—throughout Europe across Flanders, France and Italy. They spread knowledge of the art of their country,



they borrow the manner of their neighbors, or even, on their return, make the latter known through copies, drawings or engravings.

This international migration is sometimes stopped or mixed together, thanks to some generous art patron. Fontainebleau—the Versailles of Francis I and later of Henry IV—represented precisely such a halt.

Comte de Laborde, one of the first to throw light upon this period<sup>1</sup> has listed the names of the painters who were in the pay of the sovereigns of France from 1508 to 1628: fifty painters in office (*domestiques de l'ostel du Roy*) and sixty occasionally employed painters out of office (*peintres hors d'office*). The list is incomplete since, to the colony of artists, there should be added all the birds of passage—French, Italian, Flemish—visitors attracted out of curiosity by the collections of Francis I, and later, by the art patronage of the *Béarnais* (Henry IV). Antwerp was not far away. From its workshops young painters came to admire and study the marvels in the castle which was open to them in the absence of the court. Van Mander mentions the names of some of these: Lucas van Heere coming from Ghent, Denis of Utrecht, the two brothers Franck, and finally the etcher Jerome Cock. For these northerners the mirrors of Fontainebleau offered the reflection of the art of the great Italian Century through the works of Primaticcio and Rosso. The style of the latter will thus be transplanted to Flanders and adapted in conformity with that country's taste.

The brilliant and continuous production of Fontainebleau, which was interrupted by the death of Francis I and fell into somnolence under his successors, revives, however, under Henry IV. A second school of Fontainebleau appears. Its resplendence attracts numerous Netherlanders, among them a curious figure, Jean de Hoey of Utrecht, a grandson on his mother's side of Lucas van Leyden. We wonder whether this illustrious ancestry influenced the monarch's choice.

Anyway, as early as the beginning of 1608, Jean is entrusted with "the paintings of the old pictures of His Majesty at the castle of Fontainebleau, as much in order to restore those that have been spoiled, painted in oil on wood or canvas, as in order to clean the borders of the other pictures in fresco in the rooms, halls, galleries, cabinets of that castle"<sup>2</sup>.

The daughter of the Netherlander married Ambroise Dubois, a native of Antwerp who was also painter in ordinary and valet de chambre to the King. In 1612 Maria de' Medici passed to him the commission for six paintings intended for the high chapel of the Cour Ovale. The son-in-law asked for the collaboration of his father-in-law who executed two pieces of that series: the *Ascension* and the *Militant Church*.

Both were soon to depart this life. In the church of Avon, we find the epitaph: "Here lies the late honorable man Ambroise Dubois, native of Antwerp in the Brabant, while alive valet de chambre and painter in ordinary to the King, who died on December 27, 1615."

As to Jean de Hoey, he died the same year and was buried in the now destroyed abbey of Barbeaux, between Valvins and Melun.

Most of his works have disappeared. Some drawings are however known, such as the *Sacrifice of Abraham* with a monogram in the lower right corner (fig. 1), as well as a series of *Kings* and *Prophets*. Eleven of these drawings belong to the Department of Drawings of the Louvre, three others to a private collection in Paris. The entire set was engraved by the artist of Antwerp, Pierre Perret, who was a pupil of Cornelis Cort and who traveled throughout Europe, ending up in Madrid in the service of Philip II. Did Jean de Hoey share in the nomadic inclinations of his compatriot? According to tradition he is supposed to have worked in Venice with Tintoretto. Indeed, this series of drawings—in both line and movement—bears the stamp of the old master.

Reproduced here is *Malachie*, a drawing on green paper for a *caméieu* or a stained glass window, measuring 31 by 23 cms. (fig. 2), and of the series of kings, *David, His Lyre in Hand* (fig. 3).

The same figure appears in the *Sibyl and August*, a panel of 108 by 80 cms., belonging to a private Parisian collection (fig. 4). King David, looking younger, holds a scimitar in his left hand while his right hand rests on his heart. With his beautiful deep eyes lifted to the sky, he listens to the Sibyl.

Claude de Hoey, sometimes called Doué, "son of the noble man Jean de Hoey", inherited the paternal charges as well as his father's title: "Valet de chambre to the King and custodian of the paintings of the castle of Fontainebleau." We owe him the decorations of the Saint Saturnin Chapel and the paintings executed in 1639 of the apartment of Gaston of Orleans where the Great Condé was to depart from this life a quarter of a century later.

The painters of the king intermarried. A document is known in which Claude retroceded the sum of two hundred *livres* of income to his mother-in-law, Antoinette de Rogeri, herself the daughter of the royal painter Ruggiero di Ruggieri, or Roger Royer, a native of Bologna and most likely a relative of the famous astrologer of Catherine de' Medici.

At the death of Claude, which took place in 1660, he was succeeded by his son Jacques. The latter faithfully followed the royal collections from Fontainebleau to Paris, as custodian of the cabinet of paintings of the Louvre.

The art patronage of two great princes was a magnet which attracted and assimilated artists of renown from all parts of Europe. The grandson of one of these immigrants had the honor of watching over the masterpieces gathered together and which were to form the nucleus of the wealthiest and most varied collection of the Continent.

ANDRE DE HEVESY.

# GUIDO DA SIENA

## ET

### A. D. 1221

Je doute qu'aucun autre maître du dugento ait provoqué autant de discussions que Guido da Siena, et qu'aucune discussion se soit avérée aussi peu concluante. Après tout ce bruit, la date de 1221 inscrite sur le tabouret de son œuvre maîtresse, la *Vierge* du Palazzo Pubblico (fig. 1), demeure toujours une grande énigme, tout au moins pour certains esprits irréductibles. La plupart d'entre eux — certains comme si c'était parole d'évangile — ont refusé de céder à leur jugement et, soit impressionnés ou mystifiés par le tableau, ont hésité à décider à partir d'où et jusqu'où ils pouvaient étendre leur champ d'investigation. Les rares savants qui ont étudié cette œuvre de plus près ont été plus érudits que critiques, et ont ignoré doctement ou ont mal interprété les témoignages visuels et, par-dessus tout, les traces évidentes de la seule époque à laquelle ce tableau a pu être peint<sup>1</sup>. Mais le problème de ce panneau, qui est au cœur même du problème de Guido et du XIII<sup>e</sup> siècle en général, ne peut être résolu à moins d'arriver à en saisir la signification du point de vue de ses éléments stylistiques et à traduire ceux-ci conformément aux concepts en vigueur à son époque.

Et pourtant il y a bien peu de disparité entre les œuvres attribuées à Guido<sup>2</sup>, et on peut admettre un accord général sur ce que lui et son entourage ont peint. Le fait est que les rares peintures qui lui sont généralement attribuées sont d'un aspect si caractéristique et d'une valeur limitative si définie, qu'il n'y a guère de possibilité de les confondre avec les travaux d'aucun autre maître.

Un seul panneau, le retable N° 7<sup>3</sup>,

2. Il ne peut y avoir que peu de divergence d'opinion au sujet de Guido, malgré les différences entre les œuvres auxquelles il a dû contribuer, ces différences étant dues à la part plus ou moins grande qui revient à d'autres mains. Les deux œuvres qui portent son empreinte autorisée sont le retable N° 7 de l'Académie de Sienne et le panneau du Palazzo Pubblico. Le premier était sans doute signé autrefois de son nom, le dernier n'a jamais été sérieusement mis sur le tapis. Les scènes de la Vie et de la Passion du Christ qui probablement formaient partie du même panneau varient profondément comme qualité, mais doivent, du moins en grande partie, être attribuées à Guido lui-même. Pour le reste, les *Vierges* de Galli-Dunn et de l'Académie de Florence, bien que par des mains moins capables, s'approchent le plus du style de Guido, et on peut donc en parler comme d'œuvres caractéristiques de son style. Ceci est légèrement moins vrai du retable N° 6 de la Galerie de Sienne, de la *Madonne* de Platt, actuellement à Princeton, et de la *Madonna del Voto* au Dôme de Sienne. Le retable de *Saint-Pierre* (fig. 8) appartient à une époque un peu plus tardive de l'activité de son atelier. La *Vierge* d'Arezzo, et une autre de l'Académie de Sienne (N° 16), autrefois datée de 1262, révèlent un style qui, bien qu'étant de son atelier, diffère essentiellement du sien propre. Elles montrent, toutefois, l'influence évidente de la technique picturale de Coppo telle que nous la trouvons dans la *Vierge* d'Orvieto, et peuvent vraiment refléter la phase la plus ancienne et par ailleurs inconnue de Guido.

3. Ce retable porte l'inscription mutilée suivante : ...X... AMENIS. QUE. XTS. LENIS NULLIS. VELIT. ANGERE PENIS ANNO. DNI. MILLE-

à l'Académie de Sienne (fig. 2) qui est attribué à Guido (ou bien à un disciple très proche de lui), porte une date plausible, et comme le déchiffrement de celle-ci ne varie presque pas, il devrait servir comme point de repère pour préciser l'époque de son activité. Quant à son authenticité, bien qu'il ne soit ni documenté ni signé, son accord avec le seul panneau portant le nom de Guido, la *Vierge* du Palazzo Pubblico, est néanmoins fondamental et concluant. Les autres peintures qui se joignent à ce groupe, comme les *Vierges* du Musée des Offices et de Galli-Dunn (fig. 3 et 4), pourraient se dispenser de la formalité d'une démonstration. Mais afin de fournir une base solide à leur association et pour certifier que la date inscrite sur le polyptique représente un guide entièrement sûr pour dater les autres panneaux, je vais distinguer d'abord ceux de leurs traits particuliers qui sont propres à la fois au groupe et à la période.

Les plus révélateurs de ceux-ci se trouvent dans les aspects plus grossiers de la peinture et dont on ne

SIMO. DUCENTESIMO. SEPTUAGE-SIMO. Puisqu'il était à l'origine divisé en sept compartiments et que le début de l'inscription a été détaché avec le premier personnage de gauche et puisque, en plus, le premier mot était apparemment *DEPINXIT*, nous pouvons en déduire que ce qui le précédait était le nom du peintre. D'ailleurs, comme cette inscription telle qu'elle est aujourd'hui et celle du Palazzo Pubblico sont identiques mot pour mot, nous devons en déduire que les mots manquant au début étaient les mêmes que ceux de l'inscription du Palazzo Pubblico. On doit faire appel à toute son ingéniosité, cependant, pour deviner ce qui venait à la suite du dernier mot de la date, qui atteint à peine le personnage de la Madeleine. Il est probable, toutefois, qu'au moins un autre chiffre en lettres, le mois et le jour, étaient inscrits à la fin.

1. EDGELL, dans : *History of Sienese painting*, cite les opinions importantes exprimées au sujet de la date jusqu'à la publication de son livre en 1932. WEIGEL, qui à quatre reprises différentes (de 1911 à 1931) a soumis le Guido du Palazzo Pubblico à une étude serrée, vacille entre la date plus ancienne et le milieu du siècle. Depuis lors, les savants suivants ont pris position au sujet de la date. En faveur de 1221 : BRANDI, VAVALA, D'ANCONA, LAVAGNINO et BACCI; en faveur d'une date plus tardive : MEISS et COLETTI. Le présent article a été écrit en mai 1949 et son apparition n'a été empêchée que par le retard survenu alors dans la publication de la "Gazette des Beaux-Arts".



tient généralement pas compte, tels que la forme du panneau et ses proportions, et principalement dans des parties comme le cadre et la moulure, qui sont parmi les éléments physiquement plus définis et apparents du panneau. Ils livrent leur identité d'une façon plus directe que la partie peinte de l'œuvre, car cette dernière est engagée plus profondément et obscurément dans la complexité de la personnalité de l'artiste. En effet, de tels éléments et parties sont donnés; et ils sont acceptés par l'artiste sans réserve car ils satisfont aux conditions spécifiques et purement pratiques que l'occasion, le site et la tradition locale lui imposent. Ils peuvent donc être considérés comme reflétant le caractère régional et le moment chronologique, et servir à rattacher l'œuvre plus directement à son temps et à son lieu d'origine.

Or, le panneau N° 7 de l'Académie de Sienne est parmi les plus anciens panneaux à compartiments de la peinture italienne qui aient parvenu jusqu'à nous. Il garde le pignon roman qui, avec le système articulé, constitue une des nombreuses formes de polyptiques de la dernière période du XIII<sup>e</sup> siècle, une forme de panneau qu'on ne trouve pas avant cette date, et qui retient ces deux aspects principaux d'une manière continue jusqu'après le Deodato Orlandi de 1301 à Pise. A cet égard il est presque identique au N° 6 de Sienne (fig. 5), fait qui place les deux (les N°s 6 et 7 de Sienne) dans la même phase de l'évolution siennoise. De plus, le cadre du N° 7 (comme celui du N° 6) qui consiste de deux éléments en relief et arrondis courant en longueur le long des bords du cadre et enfermant un espace plat entre eux, se rencontre ici pour la première fois. Comme il apparaît à une date aussi tardive que celle du polyptique un peu retardataire de 1287 de Vigoroso, à Pérouse (fig. 6)<sup>4</sup>, nous pouvons estimer que le

cadre ayant cette forme a persisté au moins pendant la brève période comprise entre ces deux panneaux datés. C'est à cette époque que le cadre de la *Vierge* du Palazzo Pubblico semble appartenir. On y retrouve la coupe transversale en forme de demi-cercle des deux moulures courant le long des bords intérieurs et extérieurs et renfermant la bande plate du panneau N° 7. La couleur bleue foncée ou noire de cette bande a été remplacée dans le panneau du Palazzo Pubblico par une dorure moderne qui dissimule

regard, dans les anges — surtout dans leurs têtes de Kaffirs, garnies de touffes de cheveux, et leurs fronts dégagés. Connaissant son éclectisme, on n'est pas étonné de trouver chez lui l'expression et les costumes byzantins qui font penser à des œuvres aussi anciennes que les personnages de face de l'atrium de S. Angelo in Formis et le N° 20 du Pinacothèque de Pise. Ceux qui ont étudié le polyptique de Vigoroso ont souligné ses affinités cimabuesques et certains l'ont considéré comme florentin dans l'ensemble de son caractère, plutôt que siennois. Et il l'est, en effet, florentin dans quelques-unes de ses inspirations telles que celles auxquelles on doit les bords gaufrés de la draperie, l'austérité de ses personnages masculins, et leur regard fixe ou féroce posé sur un objet particulier. Vigoroso trahit ses sources encore plus anciennes à l'intérieur de la même tradition : dans l'art de Coppo di Marcovaldo. Car, tandis que la coupe des visages trouve son pendant au retable cimabuesque du Louvre et à la croix de S. Croce, le modèle qui creuse les traits si sobrement d'ombres et de lumières nous reporte à des œuvres telles que la *Vierge* beaucoup plus ancienne de Coppo à Orvieto.

Le rapport — dans des personnages autrement si différents — entre la partie supérieure de la sainte de Vigoroso et la *Vierge* de Coppo ne peut être expliqué que comme une imitation voulue et directe, puisque la composition de la lumière et de l'ombre portée, le dessin de la couronne, la façon dont elle est posée sur la tête, le voile blanc, l'arrangement de celui-ci et la façon dont sa bordure court en zigzags, l'espacement des plis parallèles au-dessus du gros crâne, et la manière dont ces plis retombent sur les épaules, tout ceci est identique dans les deux peintures.

Mais ce n'est guère tout. La personnalité bien nette de Vigoroso lui-même mise à part, le restant de ce polyptique prend sa source à Sienne même. Il est vrai que la part de Guido dans la formation du style de Vigoroso est moins grande qu'on ne pourrait s'y attendre. En fait, je ne trouve entre les deux maîtres que peu de points de contact hormis dans les détails aussi insignifiants que les arcs ou les moulures; dans le caractère architectural, somme toute, de la partie principale du polyptique. Les poses sans raideur, le regard penaud de certains personnages et les grosses lèvres lisses proviennent de la tradition de Duccio, mais de la période la plus ancienne de Duccio, cela va sans dire — la phase que nous trouvons dans le retable Rucellai de 1285 et, d'une manière

l'intention originale. Si nous cherchons la source de ce type de cadre, les preuves que nous pourrions trouver nous ramèneront en arrière à la moulure plate ancienne au-delà du panneau d'Orvieto par Coppo (fig. 7) où la raie foncée est décorée d'un ornement simple qui devait s'épanouir en une frise décorative dans la *Vierge* Cimabuesque du Louvre et dans le retable de Rucellai.

Mais la parenté entre le panneau de l'Académie de Sienne et celui du Palazzo Pubblico ne s'arrête pas ici. Elle se poursuit dans la structure et la coupe des arcs au-dessus de chacun des personnages. Ce genre d'arc plat, à faible relief, surmonté d'une moulure étroite s'y superposant, est inconnu avant 1270 dans les peintures qu'on arrive raisonnablement à dater. Cet arc persiste cependant à Sienne, dans le panneau N° 6, dans le retable de Vigoroso ainsi que dans le panneau du Palazzo Pubblico, avec cette seule différence matérielle que ces deux derniers ont deux arêtes dans la moulure, ou partie supérieure, au lieu d'une, et cette différence moins apparente que l'espacement et le relief du dernier panneau sont quelque peu plus raffinés ou d'un goût plus sobre, qualité qu'on retrouve aussi à la moulure du polyptique de Meliore, signé et daté de 1271, lequel est une version plus avancée du retable N° 7 de l'Académie de Sienne, se rapprochant dans ses modulations des moulures du Palazzo Pubblico. Mais la présence sur ces trois panneaux d'une mou-

générale, que nous aurions sans doute trouvée dans les œuvres antérieures, perdues, qui susciteront les Florentins à l'appeler pour peindre leur *Vierge*. L'Enfant est une adaptation, aussi fidèle que possible dans un panneau court, de l'Enfant du retable de Rucellai par le maître bien plus jeune, fait qui explique le déplacement maladroit de la partie inférieure de son corps et de ses jambes. On pourrait croire que les molles draperies et le voile flou sur la tête de la sainte (sainte Marguerite) ont été ajoutés plus tard, si on ne retrouvait cette même texture dans le pagne de la croix cimabuesque de S. Croce et dans les anges du panneau Rucellai; le secret de son poids et de son tissage, que trahit le mouvement serpentin du délicat bord noir, ne peuvent cependant être que d'origine ducquoise. Mais, par-dessus tout, l'élégance des épaules fragiles et étroites est aussi peu florentine qu'elle est éminemment siennoise, bien que nous ne la retrouvons plus avant la génération suivante avec l'école de Simone et plus tard constamment chez les peintres siennois de chaque génération jusqu'à ce que la tradition de Simone vienne s'éteindre dans le crépuscule stérile du maniérisme local.

4. J'incline à accepter la date de 1280 qui est celle qui a été déchiffrée en dernier lieu pour le polyptique de Vigoroso à Pérouse, par les auteurs du catalogue de Giotto (GIULIA SINIBALDI et GIULIA BRUNETTI). Certains auteurs, y compris ces derniers, admettent, comme je devrais le faire moi-même, la possibilité d'un chiffre effacé après le troisième « X » (THIEME-BECKER, *Op. cit.*).

Les traits essentiels du seul ouvrage connu de Vigoroso n'ont pas encore été nettement distingués ni appréciés. Les particularités de Vigoroso se trouvent dans le type : dans ses visages longs et étroits précurseurs de Giovanni de Paolo et le Greco, dans la douceur animale du

lure du même dessin — radicalement différente de toutes les autres — porte à les confiner sans hésitation dans l'intervalle entre 1270 et 1285. En même temps, elle semble interdire l'attribution d'aucun de ces panneaux à une date bien antérieure à celles-ci. D'autre part, les analogies notées dans la coupe transversale de la moulure des panneaux de Vigoroso et du Palazzo Pubblico rendent ces deux œuvres plus proches l'une de l'autre, par l'exécution, que le retable du Palazzo Pubblico ne l'est de celui de l'Académie de Sienne.

Mais la particularité qui rattache le panneau du Palazzo Pubblico au groupe et à la période du retable N° 7 est l'usage du lobe. Cette forme, comme tant d'autres, se retrouve dans la peinture sur bois de cette région pour la première fois vers 1270 environ, au-dessus du personnage central du retable N° 7; elle est répétée dans le retable N° 6, dans un autre se trouvant à présent dans la Collection Avv. Lodovico Rosselli, à Rome, et, enfin, au retable de Migliore, de 1271, à l'Académie de Florence. A de rares exceptions près, le lobe semble avoir été abandonné momentanément, peu de temps après cette période, dans les polyptyques aux personnages à mi-corps, au profit de l'arc arrondi, que nous trouvons tout au long du polyptyque de Vigoroso (env. 1280) et dont la forme allait être développée et raffinée par Duccio à l'aube du siècle suivant<sup>5</sup>. En tout cas, à Sienne, et d'une manière générale en Italie, on en rencontre des exemples du dugento dans les retables aux personnages en pied, sans exception et jusqu'à une période avancée de cette époque. Certes, les lobes réapparaissent, quoique sous une forme très modifiée, mais alors au fur et à me-

sure de l'avance du style gothique du siècle suivant. La présence de lobes dans des panneaux aux personnages vus en entier, tels que le *Saint Pierre* reconnu tardif (fig. 8) et les retables Galli-Dunn, un peu plus anciens, indique généralement une phase au-delà des panneaux lobés à mi-corps du type que nous venons de décrire.

Bien que le caractère et l'exécution de ces deux panneaux soient profondément divergents, de nombreuses analogies extérieures montrent qu'ils ont été peints pendant le même court laps de temps, et elles les isolent d'autres panneaux du même milieu. Tous deux sont caractérisés par le relief unique en demi-cercle dans la moulure, qui est tout simplement une des deux arêtes du cadre, en faveur dans l'atelier de Guido. Il est intéressant de noter que ce type de moulure est employé sur tout le retable de *Saint Pierre* et, presque à l'exclusivité de tout autre dans les œuvres siennoises peintes dans les années soixante-dix et plus tard, comme, par exemple, dans le retable de *Saint Jean*, à Sienne, généralement rattaché à une date trop ancienne, dans une *Madone* en pied, à la manière de Guido, à Montaione, et dans la *Madonna del Voto* de la cathédrale de Sienne.

De nouveau, tant dans le panneau de Galli-Dunn que dans celui de *Saint Pierre* nous trouvons, dans les écoinçons, des anges qui sont presque identiques dans la composition, les attitudes, l'arrangement des mains et des ailes et, jusqu'à un certain point, également dans les draperies. Toutefois, l'affinité entre les deux œuvres, très importante pour leur date relative, se trouve dans l'emploi de la perspective bilatérale qui, quoique désespérément gauche dans le panneau Galli-Dunn, fait preuve de la même intention. Alors qu'il peut y avoir peu de doute sur la date tardive du *Saint Pierre*, la mesure dans laquelle le panneau Galli-Dunn conserve certains éléments des deux retables de l'Académie de Sienne, devrait aider à confirmer la date comme tardive. D'autre part, c'est surtout la timidité conservatrice dans l'exécution et la composition, dues à un assistant ne pouvant plus apprendre, à son âge, de nouveaux trucs de métier, et le resserrement dans le registre inférieur de cette composition, qui commandent une certaine hésitation à placer ce panneau dans une période aussi tardive que sa date d'exécution

probable. Le cas du panneau de *Saint Pierre* n'est pas très différent; là, l'artiste s'appuie sur une formule périmée, mais sa manière libre de traiter l'architecture et les détails du trône, et la couleur laiteuse qu'il emploie, écartent la période du panneau de celle des deux retables de Sienne.

Ayant non seulement les mêmes lobes, mais aussi la même composition (identique dans les deux), les *Vierges* du Palazzo Pubblico et de Galli-Dunn se trouvent forcément placées dans la même période, dans une partie de cette période qui présente un progrès relatif sur le caractère conventionnel des deux retables en ce qui concerne l'aspect déjà indiqué.

Les anges dans les écoinçons (fig. 9 et 10) au-dessus de l'arc polylobé de la *Vierge* du Palazzo Pubblico, qui par leur emplacement et leurs poses rappellent les anges de la *Nativité* du dugento, suggèrent une phase avancée parmi les œuvres de l'entourage de Guido (conclusion qu'on peut tirer du fait qu'on ne les trouve pas avant 1270), surtout parce qu'ils réapparaissent à une place correspondante du panneau de Duccio à Pérouse, peint au début du trecento.

Si nous portons notre attention à présent sur les caractéristiques du type et du style pictural du retable N° 7 (fig. 2) dont j'ai parlé en premier, nous les découvrirons dans le long visage sans expression, dans la façon dont le visage est dégagé du cou grâce à une ligne d'ombre accentuée, dans le front bas et le long nez tubulaire aux petites narines, dans l'étincelle mourante de l'œil, le sillon profond qui se creuse au-dessous et l'iris vague noyé dans une faucille de lumière blanche, dans la longue joue lisse qui brûle d'un reflet peu naturel, l'oreille épaisse, droite et percée d'une longue et étroite cavité et la bouche douce et indifférente, dans les longs doigts en forme de fourche et, surtout, dans les contours lourds qui immobilisent les formes et arrivent rarement à nous persuader qu'il existe une continuité des plans derrière les personnages. Le modelé dur de la tête, uni à l'expression placide, nous parle de profondeurs impassibles, ignorant encore la sensibilité qui allait devenir plus tard la qualité siennoise la plus typique et inaliénable, avec la *Vierge* seule montrant une faible étincelle d'animation intérieure. Bien que les corps ne manquent pas de substance et d'im-

5. La forme du retable employée par Vigoroso dans cette peinture représente une étape au-delà du retable N° 7 de Guido. L'étape suivante est marquée par le polyptyque duciesque n° 28 de l'Académie de Sienne, où un élément horizontal est superposé au-dessus de l'arc arrondi pour servir de base aux pinacles (voir aussi WEIGELT, *Op. cit.*). En même temps, Duccio sépare les saints isolés par des divisions verticales qui servent de support aux arcs aussi bien qu'aux éléments en forme de pilastre qui s'élèvent au-dessus des chapiteaux jusqu'à la corniche. Le schéma de Duccio est ainsi un effort à imposer sur la structure par l'articulation, la logique de l'interrelation architecturale entre les différentes parties composantes du polyptyque, afin de lui donner l'apparence visible d'un organisme.



plications fonctionnelles, ils vont rarement au-delà d'une intention descriptive ou suggestive, tandis que l'Enfant inflexible du N° 7 n'a presque rien de la variété des mouvements et de l'abandon dans la construction à quoi parvient le panneau du Palazzo Pubblico. Les draperies semblent avoir particulièrement préoccupé Guido et, dans ses œuvres, comme chez les Siennois en général, elles épousent les formes du corps qu'elles couvrent. Il cherche à la fois à rendre l'épaisseur du tissu et à laisser deviner la consistance molle de la chair au-dessous. C'est à cette fin surtout que les lignes principales aussi bien que les hachures superposées suivent les courbes des formes principales. Et ce sont ces qualités qui permettent de dire des anges du panneau du Palazzo Pubblico qu'ils sont les précurseurs des anges du rétable Rucellai (fig. 11) au moins autant qu'ils sont tributaires du rétable N° 7.

Des points de vue mentionnés, ce rétable peut être considéré comme étant basé sur la même formule et les mêmes habitudes dans le modelage des formes et le plan de la composition que le panneau du Palazzo Pubblico. Si nous tenons compte des repeints dans les anges du pignon de ce dernier<sup>6</sup>, nous découvrirons des rapports essentiels entre l'Evangéliste et Madeleine dans l'un, et l'ange de droite dans le pignon de

l'autre, et peut-être plus nettement encore entre l'Evangéliste et les anges des écoinçons (fig. 9 et 10), tandis que les mains de la Vierge et de Saint Jean-Baptiste du rétable se retrouvent exactement pareilles dans les anges du panneau du Palazzo Pubblico. L'Evangéliste est drapé comme le Christ dans le pignon du panneau du Palazzo Pubblico, tandis que le manteau de la Vierge a glissé de son épaule et est pris dans la courbe de son bras à la manière de l'ange de gauche de l'autre panneau. Ces analogies sont si proches que ces panneaux doivent nécessairement avoir été peints de la même main. Mais ces affinités mêmes, à quoi s'ajoute toute une série de leurs implications impondérables, servent à révéler des différences qui trahissent une plus grande liberté dans le panneau du Palazzo Pubblico, aussi bien dans le rendu des formes que dans la distribution. Ces différences sont d'un caractère propre à nous convaincre qu'un laps de quelques années sépare les deux œuvres, fait confirmé, de plus, par les divergences latentes qu'on note entre les parties correspondantes du rétable N° 6 et du panneau du Palazzo Pubblico, et particulièrement entre l'Evangéliste de l'un et les anges au Palazzo Pubblico, et entre Pierre et Jacques du rétable et le Christ bénissant du panneau du Palazzo Pubblico (fig. 1).

La place chronologique de ce panneau apparaît cependant plus nettement si on le considère à l'intérieur de l'évolution de la pose de la Vierge en pied dans l'art toscan. Cette évolution semble avoir commencé par une symétrie frontale, telle que nous la rencontrons pour la première fois à Sienne, dans les Vierges de Chigi-Seracini (fig. 13), de Tressa et de l'Opera del Duomo, une pose qui s'est maintenue de la manière la plus tenace depuis les siècles antérieurs jusqu'au XIII<sup>e</sup>, lorsque la tête de la Vierge a percé le cadre en haut sortant hors de la superficie du tableau. Car elle établit ainsi une prééminence centrale et un type de représentation dont la tradition inflexible survécut encore quelque temps à la tendance du personnage à se libérer. Sa tête a dû être ultérieurement ramenée plus bas et être tenue dans les limites rectangulaires du panneau jusqu'à ce qu'elle ait pu regagner sa liberté des restrictions formelles, et prendre des attitudes plus naturelles. Ceci fut

accompli par un retour à la Hodegetria du XII<sup>e</sup> siècle, que nous ne rencontrons cependant à Sienne que bien après le milieu du dugento, dans le tout prochain exemple qui nous soit parvenu du thème de la Vierge à l'Enfant. Et celui-ci est, au moins en ce qui concerne l'histoire de la peinture siennoise, le panneau du Palazzo Pubblico.

Ici le facteur déterminant est la pose de trois-quarts de la Vierge, dont la moitié inférieure du corps est virtuellement de profil, c'est-à-dire vue d'un seul côté, une position qui s'accorde avec la moitié inférieure du trône vu en partant du même angle. Une telle forme de représentation a été adoptée pour servir une intention artistique précise, et notamment celle de permettre un recul plus graduel et prolongé, tant du personnage que du siège tel qu'on ne trouve dans aucune autre œuvre de l'entourage de Guido. Mais cette pose de la Vierge fait empiéter sa jambe la plus proche sur celle qui est derrière, procédé chargé de créer une succession de masses en retrait afin de donner une illusion d'espace. Plus que cela, cette attitude de la Vierge, où les pieds sont placés à l'extrémité droite du tabouret tandis que le torse est tourné vers l'extérieur, crée un mouvement dont on trouve la répercussion dans la façon de tourner l'Enfant, qui est nouvelle dans la peinture toscane. Mais cette attitude n'est pas une création de Guido; elle ne fait qu'accentuer, en la faisant avancer d'un pas, l'exagération voulue de l'attitude de la Vierge du Florentin, Coppo de Marcovaldo (fig. 15), à l'Eglise des Servi, à Sienne, datée de 1261<sup>7</sup>, qui est l'exemple le plus ancien du passage de la pose bilatérale des jambes de la Vierge à leur représentation latérale au dugento. La pose due à Coppo était encore expérimentale, et bien que les pieds y soient déjà poussés vers un côté, elle n'offre qu'un léger déplacement par rapport à une formule plus ancienne;

7. Ceux qui ont vu les radiographies (faites par l'Istituto Centrale di Restauro, à Rome), des têtes originales sous les repeints ducquesques, ne peuvent s'empêcher d'être touchés par leur vitalité émotive. Les personnages semblent puiser leur expression d'une source plus profonde qu'aucune figure siennoise connue du dugento, et il en émane une force et une gravité spirituelles qui présagent Cimabue. La position du panneau de Servi, bien que copié par le Maître de la Madeleine, ne devait cependant pas jouir de la même faveur à Florence, où la manière plus traditionnelle de la Vierge d'Orvieto devait l'évincer.

6. On voit aujourd'hui les repeints ducquesques sur les têtes, les bras, les mains et les jambes de la Vierge et de l'Enfant, sur le voile sous le maphorion de la Vierge et sur l'étoffe blanche sur laquelle l'Enfant est assis. Je crois à présent que la plateforme et l'inscription font partie des mêmes repeints. Mais à part ces additions ducquesques, le tableau a été déshonoré par une couche de peinture brune et de vernis sale usé par endroits et couvrant la surface première par plaques, surtout dans la draperie bleue du fichu de la Vierge, et à un moindre degré dans les six anges des écoinçons. Pendant l'obscurantisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, les deux panneaux du pignon ont été couverts d'un enduit, mais c'est au XIX<sup>e</sup> siècle que revient la honte d'avoir repeint les chaires (à présent effacées en grande partie sur les deux visages principaux), le trône inférieur entièrement, le coussin et le manteau de la Vierge, la doublure de celui-ci et quelques-unes des bordures. La partie inférieure du trône, telle que nous la voyons aujourd'hui, est superposée à l'original de Guido, et montre quelque ressemblance avec les trônes de l'entourage de Duccio et, à un degré moindre, avec les trônes de la peinture romaine de la même période. C'est du trône de Deodato Orlandi à Pise qu'on peut le rapprocher le plus, et de ceux de son entourage.

mais c'était là un progrès beaucoup plus significatif que n'allait être l'avance, au-delà de Coppo, de la *Vierge* de Guido. La modification apportée par Guido pourrait s'expliquer par le fait qu'il était (comme je le crois) le plus jeune des deux peintres et qu'il était, par conséquent, plus en avant sur le chemin de l'évolution. De plus, le trône de Coppo placé de face, et la situation précaire des petits anges en pied dans un éther infini sans relation spécifique avec la Vierge, devaient suffire à établir l'ancienneté de ce tableau par rapport aux *Virgines* de Guido ayant la même attitude, notamment les panneaux de l'Académie de Florence, de Galli-Dunn et du Palazzo Pubblico, aussi bien que la *Vierge* d'Arezzo peinte par un artiste de son entourage.

L'histoire de la perspective devrait aider en plus à préciser la situation chronologique de la *Vierge* du Palazzo Pubblico par Guido. Avant Coppo, la perspective dans les images peintes suivait un cours intermédiaire entre le *Christ trônant* de S. Angelo in Formis et le *Christ* du Duomo de Tivoli, bien que la *Vierge* en mosaïque, datée de 1225, de la Scarcelle du Baptistère de Florence remontait à une époque plus reculée, à la Ravenne du VI<sup>e</sup> siècle, à Parenzo et aux Carolingiens. En Toscane au début du XIII<sup>e</sup> siècle, la composition gardait une profondeur unique dans laquelle elle avançait en partant d'un plan dominant à travers une succession de degrés de profondeur empiétant les uns sur les autres. Ce plan était représenté en général par l'architecture des bâtiments ou d'un trône servant aussi par ailleurs à suggérer le site. La perspective linéaire qui, aux époques classiques ou naturalistes, portait le regard vers le fond du tableau, était négligée ou réduite au minimum. Par conséquent, l'espace n'était pas continu comme dans la perspective conventionnelle, si ce n'est simplement du fait que la répétition d'épisodes formels aurait fait violence à l'organisation simple de la surface. La perspective linéaire était employée presque exclusivement pour affirmer l'existence physique des objets. On doit se rappeler qu'un panneau religieux doit remplir une double condition : celle de maintenir les données du sujet et du contenu dans une distribution claire et bien équilibrée. On n'introduisait donc pas plus de perspective dans un tableau que la composition ne voulait bien en

tolérer. En fait, d'autres éléments de l'aspect extérieur, tels que la forme par exemple, devaient aussi se soumettre à cette tyrannie.

Avec Coppo, et à cause de lui, l'attitude envers la perspective subit un changement. Sa *Vierge* siennoise (fig. 15) était le premier exemple dans la peinture sur bois du XIII<sup>e</sup> siècle d'un effort à diriger les lignes de la perspective vers l'intérieur. Mais c'était un début timide, et son but était limité. Car, de même que dans la peinture romane antérieure à Coppo, la perspective chez lui servait surtout à dégager l'épaisseur matérielle de l'objet sans en établir le rapport avec le vide. Elle n'était pas encore autorisée à mettre pleinement en jeu toutes ses possibilités spatiales. La perspective de Coppo, dans son panneau de Sienne, était un système symétrique en fonction duquel les lignes d'une simple architecture bilatérale donnaient naissance à une régression vers un point de fuite central et au moyen duquel l'œil du spectateur était placé à un point opposé. L'espace était strictement limité en profondeur — par une tradition tacite mais implacable, malgré le paradoxe spatial des deux anges dont la sphère d'emplacement cubique demeure hypothétique et difficile à expliquer. Mais la perspective était subordonnée à la verticalité plate et symétrique de la composition qui doit conserver son importance historique, tout au moins pour l'instant.

Il faut noter, cependant, que la perspective était limitée à l'architecture seule. Car le personnage — de même que le décor symétrique — qui constituait en somme tout le sujet, spirituel et religieux, refusait de se soumettre à la déformation à laquelle la perspective, avec ses raccourcis, devait l'assujettir pour quelque temps encore, aussi longtemps, tout au moins, que le sujet garderait une importance majeure. Avec l'avènement de l'aspect naturaliste même de cette perspective rudimentaire, le personnage s'est défait aussi de l'immobilité qui lui était imposée par la symétrie, pour adopter une attitude plus naturaliste.

Mais si la tendance de la perspective dans la *Vierge* siennoise de Coppo était de centrer l'œil du spectateur, l'œil n'avait pas encore trouvé un niveau d'attraction constant. Dans l'interprétation spatiale encore imparfaite, le siège du trône et le tabouret lui imposaient, chacun, un niveau différent. Dans le panneau

d'Orvieto par Coppo (fig. 7) une tentative à réconcilier les deux niveaux allait être faite, conformément à son but principal de créer un espace homogène, mais alors ici la centralisation de l'œil a dû être sacrifiée. Ce qui arriva en réalité c'est que l'œil fut prévu légèrement plus bas par rapport au trône — bien que tout de même au-dessus du niveau du siège — et fut dirigé ensuite un peu vers la gauche par rapport au tabouret. Malgré les progrès sur la *Vierge* de Sienne, le panneau d'Orvieto s'appuie encore sur les mêmes conventions. Bien que le tabouret en appartienne à un schéma ancien et bien qu'il soit dans le même rapport avec le trône que dans beaucoup d'œuvres antérieures de plusieurs siècles et générations, il restait toujours soumis au naturalisme requis de lui. Il remplaça le tabouret de Sienne qui, lui, se soumettait complètement à la symétrie régulière d'une composition de vaste envergure. Ce que le tabouret d'Orvieto avait gagné au point de vue de la précision du niveau, il l'avait perdu en centralisation.

Mais Guido était né pour connaître une étape plus mûre de l'histoire de ces problèmes. Dès le début, il a su rompre l'intégrité de la composition primitive à deux dimensions et à une seule profondeur, et dans les panneaux d'Arezzo, du Palazzo Pubblico et de Galli-Dunn ses lignes de perspective ont conféré un aspect plus massif aux objets et ont créé un plus grand vide autour d'eux. Ces lignes reculaient à l'intérieur du tableau plus clairement et à un degré de profondeur plus raisonnable et plus mesurable que chez Coppo. De plus, leur fonction génératrice d'espace n'était plus freinée par la symétrie.

Dans ces œuvres, on s'approchait déjà d'un niveau visuel unique, bien que l'œil du spectateur s'y trouvait déplacé. Mais il ne saurait y avoir aucun doute sur le fait que Guido était là bien en avance sur Coppo. Nous avons la preuve, par la peinture de l'Académie de Florence, qu'il n'avait pas seulement un esprit expérimental, mais aussi aventureux. Dans ce tableau, le niveau du regard a été baissé et on a essayé de rendre — tout en y parvenant un peu gauchement — le chevauchement du siège par le montant du trône afin de suggérer une perspective qu'on n'a jamais su réussir avant le début du XIV<sup>e</sup> siècle. Ici, en tout cas pour la première fois au dugo, le peintre



s'est approché d'une unité de point de vue. La perspective du trône dans la peinture du Palazzo Pubblico devrait être interprétée comme un élément progressif qui, pris par lui-même, tendrait à le placer plus tard dans l'évolution que la *Vierge* de Coppo, et comme la plus tardive des *Vierges* en pied de Guido. Si l'œuvre de Coppo est vraiment antérieure à celle de Guido, nous serions en droit de considérer des détails aussi frappants que la draperie du manteau, l'aspect angulaire de sa bordure, le mouchoir blanc au-dessus de la tête de la Vierge, le linge blanc sous l'Enfant et l'écharpe autour de sa taille, ses jambes nues, l'oiseau encadré, comme ayant été empruntés au Florentin<sup>8</sup>.

Mais il y a des raisons plus importantes à l'appui de cette thèse, et elles découlent de l'intérêt plus approfondi que Coppo portait aux problèmes artistiques. Rien que la transition entre ses compositions de Sienne et d'Orvieto marque une révolution artistique radicale : le passage de la dualité à l'unité de l'espace<sup>9</sup>. Le panneau siennois de

8. Il existe un autre exemple similaire d'imitation de Coppo dans le cercle immédiat de Guido. Cette fois, cependant, c'est une adaptation du panneau d'Orvieto par Coppo d'où un disciple de Guido (probablement le peintre du *Christ* et de la *Vierge* au couvent des Clarisses à Sienne, probabilité déjà avancée) emprunta la *Madone* du tabernacle du Musée Czartoryski à Cracovie (fig. 14) (*Op. cit.*). L'Enfant dérive du panneau du Palazzo Pubblico mais la Vierge ne peut avoir son origine que dans le panneau d'Orvieto par Coppo : surtout la position et le mouvement de son corps, sa main gauche supportant l'Enfant, et le *contrapposto* par lequel sa jambe droite est dirigée vers sa droite tandis que son torse est tourné vers sa gauche.

9. Pour servir des fins similaires, aussi bien que pour centraliser le mouvement et l'action, Coppo adapte le *contrapposto* dans la *Madone*. Ce *contrapposto* ne semble pas avoir été employé en peinture avant les débuts du XII<sup>e</sup> siècle, probablement pas longtemps avant la *Vierge* de l'abside à Saint-Silvestro, à Tivoli, et plus tard dans la mosaïque de la façade de S. Maria in Trastevere. Il se retrouve, en vertu sans doute d'une tradition secondaire, dans une *Vierge* à Saint-Sebastiano, à Rome (fresque peinte, d'après WILPERT, entre 1216-1217), dans la *Vierge* du XIII<sup>e</sup> siècle au Musée de Yaroslavl et, pour la première fois en Toscane, dans la *Vierge* d'Orvieto par Coppo, peinte probablement entre 1265 et 1270. Le motif de Coppo semble avoir été connu dans le milieu de Guido où il apparaît dans le tabernacle de Cracovie (voir plus haut, note 8 et fig. 14), mais il subit un changement du fait de ce qui semblerait être une innovation cimabuesque (la *Madone* de la Sainte-Trinité) : celui de soulever le genou qui est de profil en plaçant le pied de la même

Coppo montre la Vierge, l'Enfant, le trône et la base de celui-ci placés dans une proximité tangible, où tous les objets solides sont implicitement mis en relation avec le sol, tandis que les personnages des petits anges sont laissés suspendus dans l'abstraction spatiale de l'or, dont on peut dire qu'elle symbolise une profondeur indéterminée. Mais rien n'a été prévu pour les attacher physiquement à la masse plus proche. Le panneau d'Orvieto non seulement allège les rapports étriés entre la dimension du trône et les deux personnages principaux, mais aussi met les deux anges en contact avec eux, réalisant ainsi une unité de site aussi bien qu'une association logique entre tous les personnages et objets, plus en accord avec l'expérience visuelle de la nature.

Mais en dehors de ceci, la maîtrise de la forme plastique proclamée pour la première fois par un peintre occidental de notre ère, dans l'emploi de la lumière comme moyen de construction et dans l'implication immédiate de la valeur fonctionnelle de la forme, nous donne la certitude que ce fut Coppo, et non pas Guido, qui est parvenu à créer une attitude (Servi, Sienne) destinée à servir la réalisation de l'espace. Le fait qu'il abandonna cette attitude dans le panneau d'Orvieto ne fait que témoigner de la force et de l'ingéniosité de sa fantaisie créatrice, manifeste par ailleurs dans la part toujours plus importante que, dans ses œuvres, l'Enfant joue dans la définition de l'humeur de la Mère.

Toutefois, les expériences spatiales de Coppo sont poussées plus loin par Guido dans son panneau du Palazzo Pubblico. Ici, pour la première fois, l'Enfant Jésus se dégage de l'unité

étroite du groupe de la Vierge à l'Enfant. Il cesse d'être simplement un accompagnement à la Vierge, et au lieu de poursuivre l'idée de la conformité, il se transforme en un agent autonome, anticipant, tout au moins en Italie, la représentation de l'Enfant dans des compositions de la Vierge à l'Enfant telles que celles des Lorenzetti, de Lorenzo Veneziano, de Fra Filippo Lippi, de Verrocchio et d'autres, où un accent langoureux est porté sur l'attitude de l'Enfant vis-à-vis de sa Mère.

En relâchant les anciens liens plus étroits entre les deux personnages, l'Enfant du panneau du Palazzo Pubblico est tenu à la moitié du bras, mais en augmentant l'espace qui les sépare, l'artiste fait sentir en même temps l'attraction contraire vers le centre afin de conférer une note dramatique aux sentiments qui les unissent. L'action est par là même accentuée, et sert à son tour à donner une valeur artistique plus positive à la distance intermédiaire. Mais cet espace est accru par l'exiguïté de l'Enfant en comparaison de l'échelle de la Vierge. On voit clairement que le but en était de ménager l'espace nécessaire, et tous les éléments à l'intérieur du cadre poursuivent le même but. Ceci devient le plus évident dans la proportion accrue entre la dimension des personnages et l'ensemble de la surface peinte, et aussi dans le fait que tant d'espace vide entoure les objets solides, dans les longues étendues que l'œil doit parcourir le long de la surface, comme celles créées par les bords du manteau, par l'avant-bras et la main allongés de la Vierge, par la distance entre sa cuisse et son genou, par l'extension des bras de l'Enfant et les courbes décrites entre ses pieds et son auréole. L'arc du trône soutient une superficie plus grande que dans les panneaux plus anciens traitant le même sujet, et la partie inférieure du trône s'étend sur plus de largeur formant davantage de vide dans le grand angle du côté fuyant. Le but de ces expédients devient plus clair si nous comparons soigneusement ces aspects et particularités du rétable du Palazzo Pubblico avec ceux qui leur correspondent dans sa réplique, la *Madone* de Galli-Dunn (fig. 4) où, malgré la même iconographie, le facteur-espace ne fait pas partie des intentions du Maître. En même temps, l'abstraction relative de ces procédés s'accorde avec un plus grand sens de la réalité dans

jambe sur une marche élevée. Ce changement triomphe de la nécessité peu élégante et gauche de laisser le pied de la jambe soulevée sans support, comme c'est le cas dans la *Vierge* d'Orvieto de Coppo. La nouvelle version du motif survit dans le panneau du Maître de Saint-Martin à Moscou (voir : V. LAZAREFF, *Op. cit.*) et, en général, chez les maîtres toscans accessibles à l'influence de Cimabue (Deodato, Pise) y compris la *Madone* avec trois *Franciscains* de Duccio, qui est certainement directement inspirée par Cimabue, et une *Madone* et *Scènes* au Musée Kaiser Friedrich de Berlin. Les *Vierges* non-Toscane en *contrapposto* de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle — à Rome, Araceli et S. Maria Sopra Minerva; à Washington, la *Vierge* byzantinisante (autrefois Collection Hamilton); la *Vierge* de Craeta de la Galerie Borghese — semblent avoir les deux pieds plantés sur le même niveau.

les objets représentés — objets auxquels on a donné un caractère physique plus réel et une expression plus active, en accentuant les particularités de forme, de mouvement et de surface. Il en résulte, que nous arrivons non seulement à un sentiment plus défini d'un monde concret, mais aussi à l'implication d'un univers moins limité.

L'effet ainsi produit fait part des allusions psychologiques de nature similaire. L'illusion de la distance entre les personnages est aidée par le regard de l'Enfant Jésus dirigé vers le haut, et encore plus par ceux des anges qui semblent commander les vastes sphères célestes — regards qui deviennent plus convaincants maintenant grâce aux distances et aux directions voulues. Au-dessus de l'ensemble de la composition il y a un arc trilobé plus important que dans aucun autre exemple de cette période, à la seule exception du panneau, reconnu tardif, de *Saint Pierre*, de l'Académie de Sienne, peint dans l'atelier de Guido.

Dans le panneau du Palazzo Pubblico la manière de traiter l'espace va beaucoup plus loin — quoique au service d'un but un peu différent — au-delà des expériences spatiales de Coppo et des deux autres *Vierges* en pied exécutées dans l'atelier de Guido, et infiniment plus loin par rapport au retable de 1270. Cette amplitude produit une espèce de physionomie spatiale qui atteint son terme historique parmi les plus jeunes contemporains, dans la *Vierge* Cimabuesque du Louvre (fig. 16) et le retable Rucellai (fig. 12). Mais les attributs spatiaux particuliers à la *Vierge* du Palazzo Pubblico ne pourraient être expliqués que si celle-ci était postérieure à la *Vierge* siennoise de Coppo et si elle était immédiatement antérieure aux deux panneaux que je viens de mentionner. D'un autre côté, cela appartient à un ordre d'expression plastique et spatiale absolument inconcevable pour aucune œuvre s'approchant de la date qui y est inscrite.

Mais le véritable progrès marqué par la *Vierge* du Palazzo Pubblico en tant qu'articulation et résonance spatiales est en proportion directe avec l'agrandissement des dimensions du panneau<sup>10</sup>. C'est cette échelle qui

nous frappe tout d'abord. Car celle-ci est, en effet, la première *Vierge* de la série des *Vierges* géantes, qui se poursuit avec les retables de Rucellai, du Louvre et de la Sainte Trinité, tirant, toutes, leur origine de la même tendance collective que celle qui donna naissance aux grandes croix au temps de la génération qui vit le style gothique s'implanter en Toscane. Et cette dimension du panneau du Palazzo Pubblico est peut-être la raison première et définitive permettant d'affirmer qu'il n'a pas pu être peint avant la fin du troisième quart du dugento ou le début du quatrième. Si nous portons nos regards en arrière vers l'âge roman qui le précède, nous chercherons en vain à y trouver un enthousiasme aussi puissant dans la poursuite de la grandeur, car la peinture des phases finales de cette période-là a essentiellement tendu vers l'échelle humaine et était calculée pour être vue de près. Comme la tendance à la quiétude produite et incarnée par la frontalité symétrique de cette période plus ancienne allait de pair, psychologiquement, avec des dimensions réduites, de même la manifestation plus tardive de la grandeur physique se reliait-elle, organiquement, à l'espace élargi et au mouvement plus dégagé que nous trouvons dans notre panneau.

Parmi les traits d'importance secondaire, celui qui fait attribuer le panneau du Palazzo Pubblico à une période tardive du dugento est l'ornementation. D'une manière générale, l'ornement jaillit de différentes sources de l'organisme créateur et se sert le plus souvent de modes d'expression autres que la peinture représentative. Il nie la réalité objective, la plénitude et la diversité du monde extérieur, et a recours aux abstractions dont les formes observées sont réduites au minimum en fonction d'un processus d'éliminations continues. En renonçant à la substance solide, il la convertit en lignes et dessins rythmiques, sans corps et sans di-

mension, de même que la poésie tend à assimiler sa substance à la cadence. Il atteint ainsi des résultats artistiques d'une teneur différente de celle de la peinture représentative, d'un effet divergent, et est par conséquent soumis à d'autres critères de mesure et d'appréciation. D'une manière générale, l'écriture de l'ornement devient plus lisible que les représentations des formes naturelles, étant libérée des complications de l'apparence réelle et dégagée des complexes personnels. Et les associations qu'il met en jeu étant moins personnelles, ses éléments permettent d'en retracer plus facilement la source et de remonter à la région géographique d'un artiste donné, à un groupe d'artistes autant qu'à un maître isolé, à une période aussi bien qu'à un moment précis, à une tendance comme à une manifestation individuelle.

Or, le nimbe de la Vierge dans le panneau du Palazzo Pubblico (fig. 17), où le motif décoratif au contour pointillé s'étend sur un fond pointillé<sup>11</sup>, revient au retable N° 6 qui a dû être du même style dans le traitement du nimbe tandis que la peinture en est dans le même style que le retable N° 7, dont toute la dorure est moderne. C'est de là que dérivent le motif à quatre feuilles et quatre pétales (où, soit dit en passant, il abonde en variantes), ainsi que les disques frappés dans la bordure du nimbe. Mais la structure du nimbe et le traitement du motif à feuilles sont considérablement en avance sur tous les autres retables connus antérieurs à celui de Rucellai. Tout d'abord, la bordure, au lieu d'avoir un seul bandeau circulaire comme dans les nimbés plus anciens, est accentuée ici par cinq cercles supplémentaires, motif qu'on n'a réemployé que bien plus tard dans les écoles de Duccio et des peintres florentins à tendance miniaturiste. Toutefois, il a été ménagé au champ principal toute la place nécessaire pour déployer l'opulence de ses foliations et le rythme ample et élané du rinceau, à quoi ce nimbe

de celles-ci : la *Madonna di Carmelo* de S. M. Maggiore mesure 2,50×1,23 m, la *Madone* de Servi d'Orvieto 2,38×1,35 m. Les *Vierges* encore plus tardives sont, comme celle de Cimabue aux Offices de 3,85×2,23 m, celle de l'Ecole de Cimabue au Louvre, de 4,24×2,76 m, tandis que celle du retable de Rucellai est de 4,50×2,90 m. Ainsi les dimensions du panneau du Palazzo Pubblico seraient normales pour la période à laquelle toutes ses caractéristiques stylistiques le rattachent.

11. Guido, dans le nimbe du panneau du Palazzo Pubblico, se sert pour la première fois à Sienne de lignes pour renforcer le contour pointillé. Mais comme de tant d'autres façons, là encore il est devancé par Coppo dans la *Vierge* de 1261 et dans la Croix d'Arezzo. Ainsi les cercles qu'on voit frappés sur le champ principal des nimbés des anges dans le panneau du Palazzo Pubblico apparaissent, avant que Guido ne les ait employés, dans la *Madonna di Carmelo* de S. M. Maggiore.

10. Les dimensions du panneau de la *Madone* sont : 2,83×1,94 m, du pignon, 0,79×1,94 m. La hauteur totale est, par conséquent, de 3,62 m. Les mesures des œuvres de Coppo se rapprochent le plus



doit son caractère, nouveau pour le dugento. Le mouvement de la tige principale met en évidence le grand motif répété et la structure du dessin, parmi un luxe d'épisodes fugitifs et de circonvolutions secondaires qui se contournent sur elles-mêmes, comme des complications de contrepoint dans un accord polyphonique, faisant écho à la mélodie principale et, en même temps, s'y opposant. Contrairement à la règle, et s'éloignant du type de nimbe employé dans le retable N° 6, les formes usitées ici sont de différentes espèces : elles vont des abstractions du décor pur, comme dans les explétifs en forme de cœur, les disques éparpillés ou le motif à feuilles et à pétales, jusqu'à la végétation imitant la nature. Par conséquent, à l'opposé du nimbe du milieu du siècle, celui du Palazzo Pubblico, est lourd d'associations d'un ordre entièrement différent, et son répertoire est devenu sensiblement plus riche. Mais il s'éloigne des traditions plus anciennes du dugento également en ceci que le champ pointillé n'en garde plus la plate surface géométrique, mais suggère la profondeur et le scintillement de l'eau qui forme contraste avec l'opacité aveugle de l'or autour du nimbe. On dirait que ces motifs de feuilles et en forme de cœur gisent tranquilles à la surface de cette profondeur-fantôme, le restant du feuillage se mouvant au-dessous à des niveaux différents. Et tandis que les contorsions du feuillage traversent le nimbe à la cadence indolente d'un monstre, celui-ci s'étale en trois dimensions, évoquant un volume cubique par son dessin à spirales, par un système de chevauchement, et par l'enroulement de ses feuilles et tiges comme de tentacules autour des tiges vigoureuses.

Bien que le rinceau se rencontre, comme on le sait, bien plus tôt en Toscane, il existe quasi exceptionnellement dans le tracé fin, serpentant comme une vrille, que l'instrument de l'artiste a laissé sur l'or. Le plat dessin symétrique apparaît aussi antérieurement, mais dans le nimbe du panneau du Palazzo Pubblico nous trouvons pour la première fois des motifs végétaux imitant la vie organique et en empruntant le poids, l'épaisseur, le mouvement et les implications spatiales, afin de produire la sensation de l'énergie potentielle de la croissance, tout en tissant une guirlande autour de la tête de la Vierge. Tant la forme

humaine que le nimbe, ayant été rapprochés d'un ordre naturel, se trouvent ainsi en rapport plus intime l'un avec l'autre. Notre nimbe, néanmoins, n'abandonne pas son caractère décoratif, et bien qu'il emprunte à la nature, ses divers éléments sont idéalisés par le fait d'être ramenés à un seul plan dominant et d'être maintenus dans un seul coloris, cette couleur d'or — couleur qui ne se trouve pas dans la nature.

Le nimbe du panneau du Palazzo Pubblico n'est pas seulement remarquable en tant qu'expression artistique, mais il est étonnant aussi par la nouveauté de son effet. Si ce n'était qu'on y retrouve le procédé technique du retable N° 6, nous serions tentés de le situer sensiblement plus tard. Toutefois, tous ses éléments essentiels et sa technique — comme l'usage d'un système combiné, pointillé et linéaire, pour dégager les contours d'un motif contre un fond pointillé, le genre de feuilles employé, leurs dentelures, leurs nervures et leurs rayonnements — sont déjà anticipés dans cette œuvre et y sont d'une exécution identique. On y voit une liberté d'invention et une qualité poétique qui nous font découvrir un côté du génie de Guido insoupçonné jusqu'à présent et déjà pressenti dans la fantaisie délicate des motifs sylvestres du pignon du retable siennois N° 7 et dans les tissus pendant derrière les *Vierges* de son atelier. En somme, le nimbe du retable du Palazzo Pubblico est unique à son époque et dépasse en force d'expression les nimbés, d'une monotonie mécanique, de la fin du siècle. Les seuls exemples qui lui soient comparables sont fournis par la *Maestà* de Duccio, où nous retrouvons, en effet, ses feuilles ayant l'apparence de plumes aux bouts pareillement bouclés, et veinées de la même façon, bien qu'avec un peu plus de virtuosité dans le dessin. Mais il n'y a pas d'autres exemples. Car bien que plus riches en vocabulaire décoratif, comme motif, et comme puissance suggestive de l'expression picturale, les nimbés du retable de Rucellai visent des effets totalement différents. Aussi, c'est dans des peintures encore plus tardives que nous devons leur chercher des parallèles. Mais comme on ne les rencontre nulle part ailleurs, nous sommes forcés d'en conclure que le nimbe du panneau du Palazzo Pubblico n'a pas pu être exécuté avant une époque octroyant à Guido le

temps qui lui était nécessaire pour évoluer au-delà de ses propres efforts modestes et conservateurs de 1270 environ.

\*\*\*

Du point de vue de tous les éléments déjà considérés — forme de panneau, dimensions, cadre, attitude, action, rapports entre la Vierge et l'Enfant, distribution des masses, perspective et évocation d'espace, ornementation ciselée, accord avec le retable daté N° 6 — le panneau du Palazzo Pubblico ne trahit aucune parenté visible avec la seule œuvre datée se rapprochant de la date qu'il porte : le devant d'autel de 1215 (fig. 18), ni avec aucune des trois *Vierges* siennoises du début du dugento ou avec la *Croix* de l'Académie de Sienne<sup>12</sup>. Et même si nous prétions à Guido la longévité de Mathusalem, il serait tout de même encore assez bizarre de se l'imaginer peignant le panneau du Palazzo Pubblico comme jeune homme très précoce, d'autant plus que le retable N° 7 se présente à nous quelque cinquante années plus tard dans un style beaucoup moins évolué. Une telle interprétation du développement humain irait à l'encontre de tout exemple qu'on en connaisse dans l'histoire. Pour des raisons analogues, il semble improbable que le panneau du Palazzo Pubblico ait été peint avant 1275. Ces manifestations prennent plus de poids, car elles reflètent des

12. Si l'hypothèse plausible de WERGELT (*Op. cit.*) est exacte, à savoir que les deux volets avec les épisodes de la Vie du Christ flanquaient autrefois la Vierge, les quelques scènes qui subsistent confirmeraient la date tardive de la *Vierge*. Leur style, certainement, les situe dans la même période et semble nous offrir de nouvelles raisons pour réfuter une date reculée tant pour la *Madone* que pour Guido. La date tardive est suggérée encore plus nettement dans les petites scènes que dans les parties monumentales; les indices en sont : la composition plus étoffée, les grands vides ménagés dans la partie supérieure et l'attitude plus naturaliste des personnages par rapport à ce qui les entoure, la perspective et l'échelle de l'architecture, facteurs dont aucun ne peut être antérieur de plus d'une génération à la méthode appliquée par Duccio à sa *Maestà*. Peut-être le signe le plus explicite d'une époque tardive se trouve dans la *Crucifixion* de Guido à la Pinacothèque de Sienne; cette scène, bien que parcimonieuse dans l'emploi de personnages, suit de très près la fresque du même sujet par Cimabue à Assise. Guido lui emprunte sa répartition, son groupement, ainsi que la place et l'attitude de ses personnages principaux. Seule la pose tourmentée du Crucifié ne s'y retrouve pas, et on ne saurait, en effet, s'y attendre avant 1270.

caractéristiques propres à cette période tardive, et découlent de causes qui n'auraient pas pu les produire plus tôt. Pourtant ce témoignage, incontestable en soi, est contredit par une inscription (fig. 19 et 20) qui date explicitement la peinture en question de 1221. Le dilemme ainsi créé a trouvé une solution bien simple auprès de certains chercheurs, celle de s'appuyer sur le témoignage muet des chiffres et de rejeter la validité de ce qui relève spécifiquement du domaine artistique ou de celui de l'histoire de l'art, qu'il incombe au critique d'art précisément en propre de lire, d'étudier et d'interpréter, comme en l'occurrence j'ai essayé de le faire. Et l'ayant fait jusqu'ici, je me sens obligé maintenant de lire, d'étudier et d'interpréter l'inscription également.

Étant donné que les panneaux du Palazzo Pubblico (fig. 1) et de Galli-Dunn (fig. 4) sont pratiquement identiques en tout, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'ils étaient à l'origine semblables aussi bien dans les parties qui sont à présent soit endommagées, soit repeintes. Si nous acceptons un tel postulat, nous nous trouvons forcés à en déduire que le tabouret sous les pieds de la Vierge du panneau du Palazzo Pubblico, que nous voyons aujourd'hui remanié par la restauration, n'était au départ pas très différent de celui du tableau de Galli-Dunn. N'ayant subi aucune modification dans les formes et les proportions, pas plus que dans la mise en place et la perspective, cette œuvre nous offre donc la forme la plus probable du tabouret tel qu'il apparaissait autrefois sur le panneau du Palazzo Pubblico. Le changement le plus frappant par rapport à l'apparence première de ce tabouret était celui de le montrer en perspective vu de droite, c'est-à-dire dans une perspective inverse à celle du trône. Mais le tabouret primitif du rétable du Palazzo Pubblico a subi encore d'autres métamorphoses aux mains du peintre plus tardif. Ceci peut être supposé sur la base du tabouret assez haut de la *Vierge* de Galli-Dunn. Le tabouret du panneau du Palazzo Pubblico aurait été aplati à une forme relativement basse, devenant encore beaucoup plus plat que celui du tableau de Galli-Dunn, et même plus bas que le tabouret déjà bien bas de la *Vierge* à l'Académie de Florence, œuvre de l'atelier de Guido. Si nous continuons nos suppositions, en prenant ce dernier pour

base, nous en déduisons que cette hauteur réduite du tabouret était probablement tout ce qui restait découvert sous les draperies de la Vierge qui pendaient par-dessus le bord du tabouret dans le tableau du Palazzo Pubblico, ainsi qu'on le voit à présent dans celui de l'Académie. De plus, au défi de la mode en vogue, les tabourets des peintures de Galli-Dunn et de l'Académie avaient été projetés dans une perspective centrale, très probablement en conformité avec les tabourets des peintures de Sienne et d'Orvieto par Coppo.

Mais même si l'on se dispensait d'un tel témoignage fourni par l'atelier de Guido, la double perspective de la *Vierge* du Palazzo Pubblico devrait être considérée comme le résultat d'un changement apporté après la période où le panneau fut peint tout d'abord. Car si les déformations dues à la perspective abondent avant les découvertes naturalistes du quattrocento, si les trônes, vus soit de face, soit en perspective, sont accompagnés de tabourets vus de droite ou de gauche, je doute qu'aucun maître italien du XIII<sup>e</sup> siècle ait pu commettre le barbarisme de déplacer le spectateur d'un côté à l'autre de la même composition, ainsi que l'a fait le restaurateur du panneau du Palazzo Pubblico. Il est encore moins probable que le maître qui composa le tableau du Palazzo Pubblico à l'origine ait pu aller à l'encontre de son but d'unité artistique et spatiale au point de scinder le point de vue du spectateur. En tout cas, je ne connais aucun autre exemple dans la peinture italienne tout entière où le trône soit vu d'un côté et le tabouret du côté opposé. D'autre part, la perspective du tabouret, s'il n'est pas vu de face, tend en général à suivre la perspective du trône.

Mais ceci n'est pas le seul outrage commis par le restaurateur. Lui, et lui seul, a pu ignorer, ou mettre au défi, la logique de la représentation au point de placer l'inscription là où nous la trouvons à présent. Car cela aurait été une maladresse scandaleuse de la part du premier maître que de commencer l'inscription sur la bande noire insubstantielle qui pend dans le vide, et que de la continuer sur la face extérieure du tabouret massif, de telle sorte qu'elle s'appuie à la fois sur un objet immatériel et un objet réel. Le créateur de ce tableau aurait conçu l'inscription selon l'espace disponible, sans se

trouver acculé à cette anomalie bizarre, dans l'espoir de trouver de la place pour l'inscription intégrale. Mais la raison de ce manque de goût et de savoir-faire n'est pas difficile à deviner : les mots inscrits n'ont été conçus ni pour cette occasion ni pour cet endroit. Ils furent composés pour un autre panneau et furent repris, mot à mot, jusques à la date même, avec à peine un changement dans l'orthographe, afin de sortir d'un embarras. De même qu'il avait respecté les lignes générales de la composition, le peintre qui restaura et modifia le panneau de Guido a copié l'inscription telle qu'il l'avait trouvée sous le retable N° 7 afin de maintenir un semblant d'authenticité. L'inscription sur ce retable est actuellement incomplète car les deux personnages des bouts et la partie de la légende qui se trouvait à l'origine au-dessous d'eux, nous manquent ainsi que, par conséquent, le nom de l'artiste, mais à partir du "X" du *DEPINXIT*, effacé par ailleurs, elle coïncide en tous points avec l'inscription du panneau du Palazzo Pubblico. Nous sommes ainsi forcés de supposer que l'artisan d'aussi modestes ressources que celui qui copia sans changements un texte déjà employé dans une intention analogue, et quelqu'un d'aussi perplexe dans l'élaboration de son plan de distribution, ne pouvait guère être le peintre qui fut le premier à concevoir le panneau du Palazzo Pubblico. Mais il y a d'autres indications encore qui prouvent que cette inscription n'est pas contemporaine de la peinture originale. En formant chaque lettre, prise à part, le scribe a varié sa ligne d'une minceur aérienne jusqu'à une lourde épaisseur afin de lui conférer un caractère flexible et de parvenir à une modulation plus rythmique que celle d'aucune autre écriture antérieure à 1275, rapprochant son style de la calligraphie de la *Maestà* de Duccio plus que de celle du retable N° 7. D'un gothique beaucoup plus maniéré que ce dernier, les lettres de l'inscription du panneau du Palazzo Pubblico sont alignées d'une façon serrée, afin de former une arabesque courant à la manière de l'écriture cursive. L'historien constatera que ceci est en contraste frappant avec le caractère staccato du style plus traditionnel, tant dans l'ensemble que dans les éléments isolés. Bien que les conventions de l'écriture du *ducento* changent à une cadence inégale, et que de nouveaux types remplacent



lentement les caractères anciens, certaines lettres de l'alphabet de l'inscription du panneau du Palazzo Pubblico sont d'un genre et d'un dessin qui méritent l'attention, car elles se répètent ici avec une fréquence frappante. Telle est, par exemple, la lettre "V" (ou "U") où la droite barre verticale est à gauche et non pas à droite comme dans l'inscription dont elle a été copiée. D'autre part, elle correspond au "V" de Duccio tel qu'il apparaît dans l'exemple cité. Moins concluante mais indiquant la même tendance, est l'apparence d'un "A" qui se sert d'un signe ressemblant à l'accent circonflexe pour fermer l'angle de cette lettre au sommet. Mais que les lettres soient aussi tardives ou pas, elles ne peuvent certainement pas dater de la période de l'année inscrite sur la peinture. Car si on les confronte avec l'écriture romane sur le cadre du retable de 1215 à l'Académie de Sienne, leurs caractères purement gothiques s'avèrent être, comme il a déjà été noté par Milanese, d'une structure et d'un style entièrement différents et plus tardifs. De plus, ce serait très étrange et incongru d'avoir, ainsi que le reconnaissent les champions de l'authenticité de l'inscription, une inscription placée sur le plan vertical d'un tabouret à une date aussi ancienne. Ce ne serait d'ailleurs qu'à peine moins déconcertant que les tentatives faites pour attribuer les parties originales de la peinture à une époque également ancienne, même si on devait négliger les objections soulevées par l'inscription même. D'autre part, cette manière de placer l'inscription commence à se voir au début du XIV<sup>e</sup> siècle seulement, avec le maître même dont le style se retrouve dans les têtes des principaux personnages et dont les lettres ressemblent de si près à celles de l'inscription du panneau du Palazzo Pubblico : à savoir, le Duccio de la *Maestà*.

Mais à part les difficultés qu'on vient de mentionner, nous avons des raisons pour nous douter des embarras rencontrés çà et là dans la disposition de la légende et qui ont dû désespérer notre restaurateur incapable. Ainsi, par exemple, en calculant mal la longueur de l'espace total à sa disposition, il avait plus de place

qu'il n'en fallait pour le ANO. D. Pourtant, il resserra inutilement ces

mots, en prenant la peine de supprimer plusieurs lettres, bien au-delà de l'usage courant, pour n'en arriver qu'à isoler les deux mots de leurs voisins. La mise en place en hauteur du M, est encore plus gauche, quand on aurait pu le faire courir normalement le long du plan fuyant du tabouret. En dernier lieu, la chose la plus étonnante est l'inclinaison inélégante des autres lettres de la date, hors d'aplomb et en désaccord total avec ce plan, lequel est naturellement vertical; tout ceci dû sans doute, à une fausse interprétation élémentaire de la structure, erreur qui s'ajoute à la confusion par le peintre du concret avec l'abstrait, que nous avons déjà démontrée.

Bien qu'il ne soit certainement pas facile de réfuter l'authenticité de l'inscription, il est quand même plus aisé de la mettre en doute que de justifier la maladresse extrême qui consiste à la considérer d'environ cinquante ans plus ancienne que sa date réelle. L'obstacle le plus tenace à la solution du problème émane de ces esprits qui, par pur préjugé naïf ou durci, considèrent toute affirmation faite avec fermeté comme parole d'évangile. Pour eux, comme pour ceux qui soutiennent la date ancienne, l'antiquité par elle-même confère le titre d'infailibilité à tout témoignage ancien. Mais à n'importe quelle période du passé comme à présent, il se peut que la date que nous lisons aujourd'hui ait été transcrite machinalement et inconsciemment, peut-être par un apprenti ou un assistant de l'atelier de Duccio qui omit probablement un ou deux chiffres romains. Il ne manque pas d'exemples d'œuvres portant de fausses dates par suite de simple inattention.

La raison principale pour laquelle la date du panneau du Palazzo Pubblico a pu paraître plausible et a été, par certains, acceptée sans hésitation, est que son langage est plus facile à percevoir que celui des formes. Une déférence aussi humble est sans doute due, en partie, au fait que des savants respectables ont apporté bien peu d'imagination et encore moins de perspicacité à l'étude de ce problème, et peut-être par-dessus tout au grondement puissant des engins de la dialectique qui s'appuient sur une structure précaire de paroles conven-

tionnelles, et sur de simples illusions, au lieu de se fier au témoignage des yeux. Mais lorsqu'une date est lue correctement mais est interprétée trop littéralement, quelle dislocation désastreuse de l'histoire s'ensuit, et quel sentiment de l'inefficacité de nos méthodes de travail il peut en résulter. Entre autres, une interprétation de cet ordre nous a procuré un des exemples classiques d'anachronisme dans la littérature critique des générations récentes.

La proposition de Milanese de lire dans l'inscription la date de 1281 (publiée dès 1859 à Florence dans *Della vera età di Guido pittore senese*) est la plus vraisemblable parmi toutes celles qui ont été suggérées jusqu'à présent, même si ses raisons manifestes, bien que soigneusement étudiées, ne soient pas toujours positives. Que la date soit acceptable ou pas, il a démontré avec pas mal de probabilité que la *Vierge* du Palazzo Pubblico ne peut pas avoir été peinte dans la première moitié du siècle, en confrontant notre *Vierge* avec des œuvres qui s'alignent chronologiquement avec le retable daté de 1215 de l'Académie de Sienne. Il était arrivé à cette date grâce à une intuition juste du style du panneau du Palazzo Pubblico et au moyen de l'hypothèse ingénieuse qu'un "L" avant le "X" après les deux "XX" des chiffres romains avait été effacé. Que cette explication soit propre à être corroborée par la réalité demeure à l'état d'hypothèse; la date avancée par Milanese s'accorderait parfaitement avec mes propres conclusions. Mais comme une inscription n'est qu'un commentaire littéraire apposé sur un organisme dont il est indépendant du point de vue artistique, pourquoi ne pas laisser l'œuvre parler pour elle-même, puisque ce n'est que par le langage pictural que nous pouvons la jauger et arriver à déchiffrer le secret de ses qualités essentielles? Car, comme nous l'avons vu, l'œuvre surgit d'un réservoir riche de ses propres traditions, d'un génie collectif enraciné dans son propre sol, assujéti à son milieu comme la vie elle-même l'est, et par conséquent en fonction d'une loi irrévocable liée à une région et pas à une autre, et à une seule période, par des facteurs profonds, facteurs qui sont visibles et non verbaux, uniques et non conceptuels, concrets et non théoriques.

RICHARD OFFNER.

## APROPOS EL GRECO'S STYLE

# THE VALUE OF X-RAY IN THE STUDY OF PAINTING

Applied to the study of masterpieces of painting, the X-ray is able to inform the expert or the collector, to guide the restorer and even to furnish to the art historian interesting elements of appreciation. That is why large museums have had, for a more or less long period, research laboratories where the paintings are studied with the help of various techniques, such as photographic methods (grazing light, macrophotography, Wood's lamp, infra-red rays), microchemical analysis, spectral analysis, and finally the X-ray. For the latter to result in a legible X-ray photograph, that is to say, one that can be used for the proposed purpose, one indispensable condition must be fulfilled: the canvas or the panel submitted for examination must have been painted with such colors, that when crossed by the X-rays a number of them (of mineral nature) would more or less absorb a large part of the rays, while the others (the organic ones) would let the light come through. By contrast, the result would be a picture made up of lights and shadows. The colors of organic composition, which can be crossed by the X-rays, permit the blackening of the X-ray emulsion (they give the shadows); on the other hand, those colors which contain mineral elements and which are absorbent, more or less prevent this blackening from taking place (they

give the lights). The lead white which is frequently used by the painters of the Renaissance for the heightening of light, especially on faces, contributes a great deal to the creation of such contrasts. Its characteristic is to give to the negative—that is to say, to the original film—the aspect of a print as we understand it in photography (in the case of portraits, for example), since the lead white absorbs the X-rays. The reproductions which illustrate this article are then the result of a double photographic inversion.

When the conditions for the formation of contrasts are fulfilled, the X-ray study permits, to a certain extent, the evaluation of the quality of a work of art and its state of preservation or deterioration. The painting may have a nice appearance, thanks to skilful retracings, while in fact the original paste has fallen off in many parts. The X-ray, therefore, informs and guides the restorer and helps to avoid starting an adventure which might be fatal. This method also makes it possible to recognize the artist's retouchings, artifices, or even the alteration of the original work by repaints. It can contribute to the distinguishing of an original from a copy, or a master's painting from the work of a disciple. But there is even more to it: the X-ray can enrich our knowledge regarding the technique of a

period, or a school, or the evolution of a given master's technique. It shows us the internal structure of the treated subject; this may sometimes be the skeleton of the work or a sketch using broad brush strokes and revealing features which properly belong to this or that great master; it thus brings to light the first outline or the architectural element of the work.

In order to illustrate certain of the general remarks just made I would like to choose from among the many X-ray photographs I made of the masterpieces of the Prado, both in Madrid in 1946 and in Geneva in 1939, examples referring to El Greco and his most personal style. (In this connection I wish to express my deep gratitude to Messrs. Alvarez de Sotomayor and F. J. Sanchez Canton, Director and Curator of the big national museum of Madrid, for the courtesy and understanding they have shown me<sup>1</sup>.) The portraits of men which I studied (*The Nobleman with his Hand on his Breast* and the *Jurist Jeronimo de Cevallos*) present this particularity for paintings of that period in that they show very weak X-ray contrasts at the level of the face; the lead white heightenings are reduced to a minimum; happily, the oval of the face is framed by a ruff which is well set off by its alternating lights and shadows. (While the face of the *Jurist*, fig. 2, is in an almost per-



fect state of preservation, that of the *Nobleman* reveals repaints which very probably cover deteriorations.)

Surprised to find such a weakness in contrasts in the work of a painter of the XVI-XVII Centuries—which further study proved to me that it was actually not unusual—I chose for comparison, a work by Titian, a *Self-Portrait* in the Prado Museum (No. 695), and one by Tintoretto, the *Nobleman with a Gold Chain* in the same museum (No. 378), which appeared to me to show the same tonalities and could, moreover, perhaps be related by the same technique, El Greco having been a pupil of both masters in Venice. The X-rays indicated a strong resemblance; the contrasts at the level of the faces were very weak. This resulted from the pictorial substance chosen by these masters for this type of portrait.

Turning then to another work by El Greco, this time of strong coloring—the *St. John the Evangelist* in the Prado Museum (No. 2444), a detail of which is reproduced here (fig. 1)—I obtained under the same technical conditions a strong, contrasting image of an architectural character; the features in it had not yet been softened by glazings of the surface; the plastic impression is remarkable; the state of conservation excellent.

The use of X-rays in El Greco's art finally gave me a most illuminating answer with regard to the deformation of his figures. Is the elongation of the faces in his paintings the result of an imperfection in the artist's sight, as has been contended, or is it a deliberate effect, purposely sought for in order to lend more character to the figures or raise them to a supernatural plane through stylization? This problem, about which so much has been written in the past, has long since been solved; it is indeed no longer admitted that the deformation of El Greco's figures are the result of a defect in the painter's sight. Were any doubt still entertained, the unpublished document which I contribute to the solution of this problem would certainly help to dispel it. This is the X-ray of a detail of the painting of the *Holy Family* belonging to the Hospital della Tavera near Toledo, in Spain, and exhibited at the Prado in 1946.

While we can see on the photographs of the original (fig. 3 and 4) the characteristic elongation of the physiognomy of the Virgin, the X-rays (fig. 5) reveal the existence of an

oval face of quite a different character—the very one which El Greco must have had in front of him as a model.

A comparative study of the photographs and the X-ray permits us to see that two contributing factors are to be taken into consideration with regard to the elongation of the physiognomy of the Virgin: 1° the relations between the length and the width of the contours of the face and the neck; 2° the distribution of the shadows. (To remain quite objective, we must indicate that the "lay-out" of the two pictures brought into comparison is not quite the same in spite of all the care the photographer took while working on their enlargement and reduction; this being said, our following remarks retain all their value<sup>2</sup>.)

While the length of the face can be divided into thirds—corresponding exactly both on the X-ray and on the photograph—the width remains similar at the level of the eyebrow arches, becomes six percent larger at the level of the nose on the X-ray, and returns again to almost complete equality at the height of the mouth. As to the width of the neck measured at the height of the chin, it is nine percent larger on the X-ray. (We speak in percents rather than in absolute numbers because of our failure to measure on the spot the actual dimensions of the painting<sup>3</sup>.)

This takes care of the first factor.

The distribution of the shadows emphasizes the elongation effect. While the shadow which falls from the section of the left temple of the figure under discussion forms, on the X-ray, a curve which ends at the corner of the lips, the corresponding shadow on the photograph falls along a much straighter lateral line; moreover, slightly convex on the X-ray, it is slightly concave on the photograph. At the level of the neck the elongation effect also comes from the concavity of the shadow line, while the latter is convex on the X-ray. Finally, if we turn to the study of the forehead, we will notice that the shadow line which marks the beginning of the hair roots, forms on the X-ray a regular circle arch with a strong dark contour; on the painting, however, this circle arch has been deformed; the forehead is here more open on the right side. This change in the outline of the hair helps to give the impression of an elongation of the face and seems to emphasize the

inclining of the head; the elongated effect is also produced by the lighter tones used in the head of hair at the level of the forehead and left temple—a fluffy outline and a transparency here take the place of the compact contour and homogeneity in the distribution of shadows on the X-ray.

Finally, other facial elements present striking differences. The shadow placed, on the X-ray, above the external side of the left eyebrow arch conveys the impression of deep thought which the smooth forehead on the portrait does not. We should also note that on the X-ray, the lower lids are accentuated by a pronounced shadow which was left out in the stylization of the face on the painting; the contours of the upper lids show a regularity which contrasts with the curve of the same outline in the final picture; and each of the eyes, which has a normal appearance in the X-ray, is more prominent in the painting. El Greco must certainly have had before him a living and deeply human model, quite different from the Virgin whom we see on the finished work.

The X-ray then accounts for the constructive architectural phase of the work. At that stage the physiognomy was not deformed. It was later that the master gave to the Virgin this supernatural expression through stylization by means of superposed layers of glazing. The latter, which are too thin to stop the X-rays from further penetration, are the only ones that our retina—as well as the photographic lens—can perceive, while the layers revealed by the X-rays remain hidden, even to them; the whites alone reflect the exterior light through translucent glazings; I have other examples of this which are still more characteristic.

The preceding observation does not represent an isolated case in El Greco's work. Even though we have not X-rayed more than three other portraits by the master, we have found in two of them, the *Nobleman with His Hand on His Breast* and the *St. John the Evangelist*, at the Prado, similar, if not as marked differences between the X-ray aspect of the figure and its aspect on the portrait itself. The *Jurist Jeronimo de Cevallos*, at the Prado, however, does not present the same discordance. Now, of these pictures, the first two, as well as that of the *Holy Family*, were painted before 1598, while the *Jurist* was later than 1604. (According to Cossio, the date of the *St. John*

was uncertain—somewhere between 1594 and 1604<sup>4</sup>). It would be interesting to find out, by means of further cross-checking, whether it was a development toward a higher virtuosity which, after 1604, permitted the master to succeed in the stylization of his figures at the first attempt or—another possibility which was suggested to me—whether El Greco each time returned to his earlier works for their stylization. Anyway, the *Holy Family* offers additional testimony—which is as true for El Greco as for other masters of the period—of a deviation between the original draft of a figure and the final expression conferred on it by the artist.

Another detail of the same painting also deserves to attract our attention from the point of view of style; it is the section in which four hands are found grouped—those of three of the figures in the painting (fig. 6). Here, there can be no doubt whatever; it is from the very first draft that El Greco made the stylization of this part of the painting. Indeed, the X-ray (fig. 7) shows that the elongation of the hands is similar to that in the

painting, even though in the finished work the contours of the fingers are more clearly outlined, without so much impasto. As an additional example of the latter case, I give a reproduction here of the X-ray of the hands of a Virgin by Velasquez, a detail of an *Adoration of the Magi* in the Prado Museum (No 1166), dating of the first period of that master's art (fig. 8). Both this and the previous example speak in favor of the first assumption we made earlier in the course of the present discussion, and not in favor of a later change in style.

In concluding, we wish to return to the detail of the *Holy Family* which has been taken as a basis for the present study (fig. 4).

Its X-ray picture (fig. 5) presents, as in the case of the *St. John* (fig. 1), a striking modeling. Moreover, it shows on the neck and on the top of the bodice of the dress—in black—some deteriorations which reveal the falling off of both the original paste and the intermediary substance (subjectil) which, as time goes on, became an integral part of each other. Indeed,

there is a complete blackening of the film. The picture of the weft of the canvas—weft impregnated with a "preparation" generally of a lime basis—is no longer apparent at the level of the deteriorations mentioned.

This brief review of our observations seems to suggest rather satisfactorily the extent of the hopes we can place in methodical and thorough X-ray studies, particularly with regard to the study of style, pictorial technique and research aimed at the identification of master paintings. We must add, however, that while the objective study of such documents can occasionally benefit from the X-ray practitioner's training, the latter should beware of indulging in interpretation. Save for a few exceptions, the ground for this is too limited. As in the case of a medical diagnosis of today, one should, in order to achieve a synthesis of all the contributing means, be in possession of a sum of knowledge and intuitive gift, which are the distinctive marks of the expert in pictorial technique and of the art historian.

RENÉ GILBERT.

## LA PALLAS ATHÉNÉ DE REMBRANDT DANS LA COLLECTION GULBENKIAN

La *Pallas Athéné*, par Rembrandt, de la collection Gulbenkian, actuellement exposée à la National Gallery of Art de Washington, était, lorsqu'elle était provisoirement conservée à la National Gallery de Londres, sans aucun doute, une des plus belles œuvres du maître se trouvant alors en Grande-Bretagne (fig. 2).

Il y a quelque temps, en contemplant ce tableau, je me demandai

soudain : « Est-ce là le portrait d'une femme en travesti ? » Considérons, par exemple, le reflet bleuâtre sur les joues. En effet, ce n'est pas là le portrait d'une dame mais celui d'un jeune homme déguisé ! Et les traits de ce jeune homme, ou de ce garçon, sont bien connus : les grandes boucles marron tombant sur l'épaule, le regard perçant quoique un peu rêveur, des yeux aux longs

cils recourbés. On dirait le visage de Titus, fils unique du maître, dont Rembrandt fit si souvent le portrait. Il est vrai que d'autres ont déjà remarqué ces particularités, mais il est possible d'étudier le sujet de plus près<sup>1</sup>.

Titus est né en 1641. S'il a posé pour le tableau de *Pallas Athéné*, il doit l'avoir fait à l'âge de dix-huit ans environ, c'est-à-dire vers 1659.



Le tableau de la coll. Gulbenkian ne porte pas de date mais on l'attribue généralement à l'année 1655, surtout à cause d'une ressemblance superficielle avec le *Mars* de Rembrandt à l'Art Gallery de Glasgow, qu'il a daté de 1655 (fig. 1). Les deux tableaux, qui ont, en effet, quelques traits en commun dans la composition et par la similitude du sujet, n'ont pas les mêmes dimensions. Par conséquent, ils n'ont pas été destinés à être des pendants ou des éléments d'une série. De plus, il est étonnant que plusieurs détails de leurs accessoires tels que le casque, le bouclier, n'ont ni la même forme ni (fig. 2) le même aspect. Ce ne sont pas là deux personnes différentes habillées des mêmes vêtements. Il est donc très probable que les deux tableaux n'aient pas pris naissance la même année. Au point de vue du style également, il n'est pas du tout impossible de dater la *Pallas* de cinq années plus tard que le *Mars*. La touche est nettement plus large, la composition plus puissante, plus concentrée, surtout dans la manière de traiter la lumière, et la vision est plus profonde. Ce tableau est exécuté avec les mêmes coups de pinceau larges et dans le même coloris chaud que le *Portrait de Rembrandt* par lui-même, de la Collection Frick, à New York (daté de 1658), le *Portrait de Titus, enfant*, de la Collection Nicolas, à Paris, et le *Reniement de saint Pierre*, du Rijksmuseum, à Amsterdam (daté de 1660).

Pourquoi Rembrandt peignit-il ce tableau de la déesse? Nous pouvons être presque certains qu'une circonstance spéciale lui en suggéra l'idée. Bien des années plus tôt il avait peint trois petits tableaux représentant la déesse Minerve, assise dans son cabinet, entourée de ses livres. Ces œuvres, qui se trouvent maintenant à La Haye, à New York et au Kaiser Friedrich Museum de Berlin, ne portent pas de date mais ont dû être peintes vers 1630, c'est-à-dire pendant les années où Rembrandt vivait à Leyde, la ville où il était né et où il avait fait ses études, à l'Université bien connue (fig. 3). Pendant le XVII<sup>e</sup> siècle Minerve n'était pas une déesse très populaire en Hollande. Les « portraits » où elle figure seule sont plutôt rares, et la plupart d'entre eux, si ce n'est tous, étaient faits pour servir un but spécial. Il se trouve que, lorsque Rembrandt était encore jeune, plusieurs professeurs et étudiants de l'Université de Leyde

furent représentés, assis dans leurs cabinets entourés de leurs livres, tout à fait comme *Minerve* dans les trois « portraits » (fig. 4). Nous avons là la preuve que le décor des premières peintures de *Minerve* par Rembrandt doit figurer l'Université de Leyde dont Minerve était la patronne, et dont le jeune artiste était un élève, comme nous l'avons déjà dit<sup>2</sup>.

Mais en 1632 Rembrandt quitta Leyde pour Amsterdam, et à partir de ce moment il ne fut plus en contact avec Leyde et son université. Ensuite, en 1633, il peignit un tableau représentant la déesse *Bellone* (Metropolitan Museum of Art, New York), un personnage théâtral qui n'a aucun rapport avec le type de Minerve de la période de Leyde. Deux années plus tard apparut une quatrième *Minerve* (collection privée, Suède), autre personnage théâtral, entouré, cette fois, de livres, comme dans les peintures de Leyde, et d'armes que la déesse porte d'habitude. Je crois pouvoir affirmer que cette femme n'a rien à voir avec l'Athénéum d'Amsterdam, fondé en 1632 seulement. Minerve n'a jamais été aussi populaire dans cette ville qu'à Leyde. Malgré le casque et d'autres armes dans le fond, il est clair que le personnage de 1633 n'a aucun rapport avec l'image de la déesse se trouvant à la National Gallery, œuvre créée environ vingt-cinq années plus tard.

La dernière *Pallas* est très différente des premières. Elle n'est plus représentée assise dans son cabinet avec des livres, un globe, etc., son casque et sa lance dans un coin de la pièce, mais armée comme une femme belligérante; elle n'est plus la patronne recueillie des sciences et des lettres, mais une combattante active. Pourquoi Rembrandt créa-t-il cette fois-là un type aussi différent? Nous devons sans doute chercher dans la vie publique ou le théâtre d'Amsterdam la source d'influence probable pour expliquer cette conception d'un jeune homme dans un accoutrement fantastique pseudo-mythologique.

L'histoire de la vie et du théâtre d'Amsterdam vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle est assez bien connue. L'inspirateur principal dans les affaires de théâtre et de spectacle était Jan Vos, poète habile de grande érudition, très populaire de son vivant. Plus tard, ses œuvres furent plus ou moins oubliées, ses sentiments n'ayant pas été très profonds. En 1659, Vos organisa une grande kermesse à l'occasion du mariage de Henriette

d'Orange, troisième fille du prince Frédéric Henri, qui épousa le prince Jean-Georges d'Anhalt-Dessau. Le père et l'unique frère de la mariée étant décédés, le mariage eut lieu à Groningue, à la Cour de Guillaume-Frédéric de Nassau-Dietz, stathouder de Groningue et de la Frise et beau-frère de Henriette Catherine par son mariage avec Albertine-Agnès d'Orange, autre fille de Frédéric-Henri. Une partie de la population d'Amsterdam, sentant qu'il fallait faire quelque chose à l'occasion de ce grand événement dans la famille d'Orange, qui avait été systématiquement négligée pendant neuf années, organisa une fête splendide lorsque le jeune couple et plusieurs membres de la famille vinrent en Hollande. Le projet n'était pas sans avoir des dessous politiques. Car la femme de l'électeur de Brandebourg, qui était la sœur aînée de la mariée, était parmi les invités et elle était justement la personne avec qui Amsterdam voulait être en bons termes. Ainsi Jan Vos et ses amis se mirent à l'ouvrage. La partie principale des festivités consistait en une procession de pas moins de seize chars triomphaux décorés d'après les projets de Vos<sup>3</sup>. Ces chars défilèrent sur la place du Marché pendant que les hôtes illustres festoyaient avec les bourgmestres à l'Hôtel de Ville. Ensuite la procession traversa la ville. En tête avançait une allégorie de la Concorde; ensuite les sept provinces, chacune dans son propre char, suivie — ce qui était bizarre pendant cette « période sans stathouder » — de chars avec l'empereur Adolphe de Nassau et les anciens stathouders de la Maison d'Orange, entourés de figures symboliques. Même le jeune Guillaume III, âgé alors de neuf ans, n'avait pas été oublié! Vos lui-même, monté sur un beau cheval, défilait en tête de la procession.

La parade eut un succès énorme. On n'avait jamais rien vu de pareil à Amsterdam. Pas seulement un jour, mais plusieurs jours de suite, les chars devaient défilé pour la partie de la population qui aimait la famille d'Orange. Les princesses aussi bien que leurs familles étaient enchantées par le spectacle. Le secrétaire de la Cour, le célèbre poète Constantin Huygens, exprima par la suite, en un poème élégant, les remerciements de sa patronne, la princesse douairière Amélie, à la ville d'Amsterdam. Mais les adversaires de la Maison d'Orange dans la ville étaient très

scandalisés et se moquaient de Vos, lui reprochant d'avoir changé d'opinion politique par amour des honneurs et de l'argent<sup>5</sup>. Ce scandale accrut encore l'intérêt que portait le public à la procession qui, par sa qualité et par son originalité, avait déjà tellement attiré l'attention. Le résultat de tout ceci fut que plusieurs processions de ce genre eurent lieu à Amsterdam pendant les années qui suivirent.

Pour commémorer les fêtes organisées en l'honneur de Henriette-Catherine et de sa famille, un artiste inconnu fit une gravure sur bois, très rare à présent, où chaque char se voyait distinctement. Des inscriptions expliquaient les allégories. En regardant cette gravure de plus près, nous voyons sur le char de Guillaume I<sup>er</sup>, devant le prince, la déesse Minerve trônant (fig. 5). Plus encore que le Prince, c'est elle le personnage principal qui, dans ce cas, représente probablement l'Université de Leyde, née dans les luttes contre l'Espagne, qui était autrefois si chère à Rembrandt. Elle porte un casque à plumes flottantes, un énorme bouclier ovale décoré, et une lance d'où flotte un bannière. Son corps est couvert d'une armure « romaine ». Or, nous voyons ces différents détails, exactement pareils, sur le tableau de Rembrandt à la National Gallery. Voilà pour quelle raison on peut supposer que c'est cette procession qui donna au peintre l'idée de la composition de sa *Pallas Athéné*.

En Hollande, vers le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, on voyait apparaître de temps à autre des femmes sur la

scène, mais la mode des hommes habillés en femme subsistait toujours, surtout lorsqu'on devait représenter des femmes d'un type un peu masculin. Ainsi, par exemple, à une représentation donnée le 17 janvier 1657, d'après le projet de Jan Vos, pour célébrer la fin du siège de Copenhague, victoire due à l'amiral hollandais Van Wassenaar-Obdam, on voit, en effet, quelques femmes, mais la grande majorité des rôles est tenue par des hommes<sup>6</sup>, entre autres les rôles de la Paix, de la Renommée, de l'Europe, de la Fortune (divinités que nous considérons aujourd'hui comme typiquement féminines) et... de Pallas! Malheureusement, la distribution de la procession quasi théâtrale de 1659 est perdue. Nous ne pouvons donc pas obtenir une réponse précise à la question qui nous vient maintenant à l'esprit : Titus, jeune homme de dix-huit ans, à l'apparence légèrement féminine, peut-il avoir tenu le rôle d'Athéné dans la procession? On sait peu de choses sur les opinions politiques de Rembrandt, mais il semble probable que celui qui avait reçu, ne fut-ce qu'une fois, une commande importante du prince Frédéric-Henri, ne pouvait pas être un anti-orangiste<sup>7</sup>. Il est donc fort possible que son fils ait pris part à la représentation en l'honneur de la famille d'Orange. Et, plus tard, vers la fin de 1659, le tendre père peignit-il le portrait de son fils dans ces beaux vêtements travestis que — le grand artiste ayant perdu sa fortune — il ne pouvait se procurer? Ou bien a-t-il simplement vu le spectacle et, avec l'imagination que nous lui connaissons, a-t-il transféré les atours de la

belle déesse à son fils, qui posait si souvent pour lui? Nous n'en savons rien. Tout ce que nous pouvons dire c'est que la première supposition ne semble pas improbable. Mais ce qui semble certain, c'est le fait qu'il y avait un rapport entre les représentations en l'honneur de Henriette-Catherine d'Orange, et la *Pallas* de Gulbenkian, et que ce rapport nous donne une base solide pour dater le tableau, qui ne pouvait l'être jusqu'à présent que par supposition. De plus, il nous indique à quelle source Rembrandt puisa son inspiration.

Ceci ne rend pas pleinement justice au tableau de la National Gallery. Car l'artiste nous donne plus que l'allégorie éphémère qu'il a pu entrevoir sur un char décoré, dans la rue. Grâce à sa fantaisie et au pouvoir magique de son pinceau, il a réussi une harmonie entre la tête et le costume théâtral de la déesse, et la création en même temps d'une excellente atmosphère de clair-obscur, d'un intérieur hollandais, sur le fond de laquelle le personnage se dégage nettement. C'est ainsi qu'a pris naissance le majestueux Rembrandt parvenant à s'élever bien au-dessus des personnages fades, irréels et triviaux que Jan Vos, en homme du monde, avait l'habitude de présenter. La présence de Rembrandt se fait sentir, tandis que Vos, dans sa Pallas, ne fit que donner une suggestion. Le premier est un artiste ayant une personnalité et un talent de premier ordre, le second n'est qu'un artisan capable.

R. VAN LUTTERVELT.



## THE FRESCOS OF CASTELSEPRIO

The frescoes of Sta. Maria de Castelseprio, discovered in 1944 and which the excellent monograph of the lamented Alberto de Capitani d'Arzago has made famous (the present article is followed by Mme. Colette Lamy Lassalle's study of that monograph), cover the walls of the eastern apse of a very small and archaic three-apsed church, which stands in a rarely visited region near Milan. The insignificance of the building and the abandoned state in which it is found, as well as the scarcity of information on its past, do not prepare the visitor for the wall paintings which he finds there and which are among the most beautiful the Middle Ages have preserved for us. The quality and the well thought-out coherence of the images indeed attest to the work of a true artist. It is perhaps this which makes the historic studies of these frescoes so difficult, for while Castelseprio remains undated, it certainly belongs to the very early Middle Ages. And we know that, for this period, all our judgments, or most of them, are based on the analysis of average works which were generally the product of mere craftsmanship, while Castelseprio is not.

The frescoes of Castelseprio represent scenes of the *Childhood of Christ*, beginning with the *Annunciation* and ending with the *Purification*. The images follow one another without being separated by frames, along two superposed rows above a rather high decorative base. Just as the apse which shelters them, these images are small and the figures with which they are filled are particularly so, having been placed by the artist in the midst of architectures or hills which take up a great part of the wall surface. In spite of this reduced scale, the scenes and the figures do not lack in monumental effect: the rhythm to which they are submitted, without being too apparent, assures this effect of grandeur. Besides, the gamut of colors—light and mat, with pale, almost white backgrounds—keeps all these images in close relation with the wall which supports them and also contributes to the monumental effect.

The predominant impression is that of an art of classical tradition. The pale and delicately pink tones evoke the frescoes of Pompeii and many a figure, face or drapery, as well as decorative architecture or landscapes

with structures, belong to the same inspiration. The angel of the *Annunciation*, the Virgin of the *Voyage to Bethlehem*, a votive column with tied ribbon, are the most obvious examples of these links of Castelseprio with the tradition of the classical painting of the Roman period.

Nothing was more common in the Middle Ages, than imitations of this painting of which copy after copy were sometimes reproduced throughout the centuries or deliberately imitated in an effort toward a return to Antiquity, as was the case in the Carolingian and Byzantine-Macedonian "Renaissances". Whatever the method followed by the painters of Castelseprio (see *infra*), one can see that they assimilated the principles and the precise forms of ancient painting in a more complete way than was done anywhere else in the early Middle Ages, including such remarkable examples of this type of imitation as the miniatures of the Paris Gr. 139 or the *Joshua Roll* in the Vatican. What I mean first of all is that at Castelseprio one hardly finds these sudden failings, which on most of the Medieval imitations of the models of Antiquity—the mentioned miniatures included—make the real date of these pseudo-classical works bluntly apparent. These failings most frequently consist of incoherence in the representation of space which clashes with the very precise foreshortenings found in the same image; or else they appear in a major error in the drawing of a body, which otherwise successfully follows the good ancient models. In Castelseprio, such failings are extremely rare and hardly noticeable. On the contrary, in the sometimes difficult foreshortenings—of the *Nativity* (fig. 1)—one is amazed at their accuracy and their consistent application (see details, e. g. the head-dress of the High-Priest in the *Test of the Water*) as well as consequently, at the coherence of the different parts from the viewpoint of the space in which the figures and the objects are set: in a given image everything moves in the *same* space.

A similar—and equally rare—coherence strikingly appears in the Castelseprio frescoes when one considers their iconographic content. In each scene, the location of the figures participating in the same action, is exactly the one which the subject

requires for each of them, and the poses which they assume, as well as the gestures they make, have exactly the bearing which is more befitting. It is in this way that one imagines the prototypes of historic Christian iconography: all the elements of the sacred scenes are there but they present themselves under the natural aspect of people and things portrayed from everyday life. In fact, Castelseprio most certainly does not offer us merely these original prototypes, but indeed already established iconographic schemes which a talented painter was able to bring back to life, taking advantage of all the resources of classical painting, which he knew how to make use of to perfection.

One of the most fortunate particularities of that painter's art is the abundance of observation which also goes far beyond the usual characteristics of the Christian works of the early Greek and Latin Middle Ages. This is true whether one observes the bearded and hairy head of Simeon, his rounded back and his hesitant, old man's gestures (fig. 10); or the admirable figure of the recumbent Virgin in the *Nativity* in which every detail—the body leaning on the two elbows, the unoccupied hand which lightly strokes the material of the sheet (fig. 1)—breathes lassitude; or, yet, the variety of poses of the three Magi and the validity of the head, the gait, the little hooded mantle and the knotty stick of Joseph in the *Voyage to Bethlehem* (fig. 9); the amplitude of the draperies and the massive silhouette of the same Joseph sitting near the *Bath of the Child* (fig. 2); the individuality of the figures which, as in Ghirlandajo, are silently present at the *Purification*; the surprised face of the little waitress, Elizabeth (fig. 3); the paralyzed arm of the skeptical midwife (fig. 4). In comparison with the Castelseprio painter, all those who took over the same iconographical types, retained only a more or less abridged, simplified scheme. In the manner of the hagiographers, he opposes their schematic and short version with one that is complete. The things that he adds are generally borrowed from the painting of Antiquity which furnishes him with an abundance of precise methods and motives. Should we then conclude that he owed these precisions to more exact examples of these same icono-

graphic scenes or that he stuffed the iconographic schemes of his predecessors, drawing again from the general stock of ancient art? For me the problem remains unsolved.

Painting of Low Antiquity which served as a basis for the art of Castelseprio, had attained great virtuosity in imitating nature. As the disciples of the great creators of the past, mere practitioners of the time knew with disconcerting ease how to give the illusion of space or aerial perspective and how to show the human figure in any attitude and with any kind of expression. It is in works of late Antiquity that the Castelseprio fresco painter must have found the model for the flying angel of the *Annunciation*, who descends in a whirl of fluttering draperies (fig. 5), or the prototype of several other angels who rush from the height of the skies and are shown in profile (fig. 4 and 5); also the idea of the diagonal construction in the scene of the *Adoration* with a Virgin hoisted up on a promontory; or again, in the *Visitation*, the surprising gesture of Elizabeth, who with open hand seems to cover up Mary's prominent abdomen, touching it lightly (fig. 5).

All this was obviously in the manner of the painting of late Antiquity and one could cite there examples of dynamic or crudely realistic images, always remarkably observed. But it is also true that one does not find in what remains of Christian archaic painting any attempt to assimilate that style. The tendency there is rather toward a static and stereotyped imagery. And the same is true of the painting of the Macedonian Renaissance in Byzantium, which, even though increasing the number of observations from nature through ancient models, showed preference for immobile visions or slow and stern movements. The art of Castelseprio goes back to another type of painting of Antiquity, a more dramatic and tense one, and one which knew how to catch in nature, and especially in the human figure in action, many more things. This art of Castelseprio is also more emotional: it is enough to observe in this respect the expression of surprise portrayed on the face of the little waitress in the *Annunciation*; the emotion which is translated by the mimic of the Virgin in the *Voyage to Bethlehem*; the strength mixed with tenderness which is reflected in the heads and the deeply bowing torsos of Simeon in the *Pu-*

*rification* and the waitress who pours water into the Child's tub (fig. 1). Everywhere one finds the search for sentiment to a degree unknown in the art of the first centuries of our era or in that of the Antiquity-inspired Byzantine miniatures (Psalter of Paris, Gr. 139 and Gr. 510; the Vatican *Roll*). The figures of Castelseprio—even those not engaged in any quick movement—are more nervous than most of the figures in the Antique or pseudo-Antique paintings at Byzantium. One senses in them the animation of an inner life which is the source of their actions and gestures and which brings them into motion.

In the early Medieval art it is primarily certain Carolingian works which manifest similar tendencies: a remarkable ease in the imitation of any attitude of the figures which move in a skilfully defined space, and at the same time an acute sense of dramatic action and the reflection of the inner life in the gestures and mimicry. In spite of their famous exaggerations, the Carolingians cultivated emphatically everything that Castelseprio contains in the bud: the spiritualization of the image of man—a line of thought which later on was to be "canonized" by the Western art of the Middle Ages.

We know that it was the art of the last centuries of Antiquity which opened the road to this type of interest and it is possible that the fresco painter of Castelseprio as well as the Carolingian painters, who in some respects were both among the faithful continuators of the work of low Antiquity, were also indebted to it for this tendency toward dramatic spiritualization. This is the more likely in that with them this spiritualization is inseparable from the definitely antique methods used to express this inner life—a well set choice of the gestures and attitudes, a certain mimicry, a certain outline of the eyes. However, as we are concerned with paintings of the Middle Ages, such a resemblance in the line of interest establishes a link between Castelseprio and the paintings of the Carolingian period. Among the latter I will cite, as a sublime example, the illustrations of the Utrecht Psalter, in which—their violent dynamism set aside—one finds just as in Castelseprio an extreme skilfulness in the representation of the human figure under every possible aspect, as well as scores of images of angels moving

through the air in all imaginable attitudes, and landscapes filled with structures—including votive columns as in Castelseprio (fig. 6). On the other hand, the Utrecht illustrations show certain Byzantine motives—notably in the Christian scenes—and this creates one more link with Castelseprio.

Another monument of the Carolingian period—the fresco of the *Annunciation* at St. Vincent Springs of Volturne—meets with a corresponding scene in Castelseprio; both have in common the rare motive of the flying archangel, with tunic put in motion by his aerial race. Let us add an external but suggestive feature: the cross in the nimbus of the Child which in Castelseprio takes on the very exceptional shape, found only in Carolingian and Ottonian paintings (fig. 7). It is, for each arm of the cross, a simple, thin line going beyond the edge of the nimbus and, both in the Ottonian miniature and in Castelseprio, widened at the ends. This detail, because it is external, shows that the comparisons with early western art are perfectly legitimate. This does not mean that Castelseprio is a Carolingian painting. In spite of the lack of unity in style which characterizes the general aspect of Carolingian art, this assumption must certainly be excluded. But Castelseprio could well be related chronologically to the reign of the Carolingians and be offering us a specimen of Greek penetrations into western art during that period. It is indeed obvious that Castelseprio's iconography is Greek and that in all the essential things about these frescoes—drawing and method of painting, type of figures, sense of forms and rhythm of the compositions—their closest relatives are the miniatures of the beginning of the Macedonian period, such as the Psalter of Paris, Gr. 139, and the Vatican *Roll*.

This relationship is sufficiently close to assure us that Castelseprio's art must have been born in the same milieu as these miniatures. In other words, this leads us to Constantinople and the X Century. But this relationship between a well-defined group of book illustrations and an isolated wall painting is not sufficient to affirm that the author of the Castelseprio frescoes was a Greek from Constantinople and a contemporary of the miniaturists of the Psalter of Paris, Gr. 139, and the Vatican *Roll*. For the



drawing of such a conclusion, our information is most inadequate considering that the predominant feature of our frescoes and of these miniatures is their faithfulness to models of an already distant Antiquity and not an effort at original creation. We are therefore faced at Castelseprio, with paintings of antique inspiration, which, instead of reflecting the Constantinople art of the X Century, familiar to us through the miniatures, present themselves as more or less immediately antecedent. And if this were true, these frescoes would have a certain chance of being earlier than the X Century. This is the more so because they are found in a country quite distant from Constantinople and which, as has been seen, interprets the tradition of Antiquity in a way that is a little different from the version of the Byzantine miniatures of the X Century. In this respect, one could add to the considerations relevant to style two other observations which mark this difference, aside from the inscriptions which are all in Latin (the transcription E.M.E.A. of the corresponding Greek word does not stem from an oral transmission from the assumed Greek painter to the Latin practitioner in charge of the inscriptions<sup>1</sup>): 1. Would a Greek, or an artist copying directly from a Greek work have shown Simeon with one hand naked and the other covered by a part of the cloak, at the very moment he was about to receive the

Child Jesus in his arms? It should have been either one or the other, that is to say, either two open hands or both covered by the cloak; in what concerns Byzantine iconography, it always shows both hands covered. 2. In Castelseprio, the frescoes of the *Cycle of Childhood* occupy the whole central apse of the church; and it must be remembered that the Byzantines never used such subjects for the decoration of the apse (except, perhaps, before the iconoclastic dispute), while in the West, the Cycle of Childhood—an archaic theme—has been retained even up to the Romanesque apsis. For all these reasons, which stress the distance lying between the Byzantine artistic practice of the Macedonian period and Castelseprio, we must admit a rather important share of the West in the execution of the Castelseprio paintings and, consequently, a possibility of a date farther removed in time than that of the Byzantine Antiquity-inspired miniatures (X Century).

One could therefore conclude that like the graffito on the base of the Castelseprio apse which dates of 941-946 (the second graffito which one would like to date about 860-868, is less certain)<sup>2</sup>, these Byzantine miniatures rather offer a date *ante quem*. In both cases, this date is identical: the frescoes of Castelseprio are prior to the middle of the X Century. But prior by how much? They ought probably to be put in some

moral and chronological relation with the Renaissance of Christian art in the Carolingian period, namely in Rome rather than in the Gallic countries. (The rare mural paintings of that period in Northern Italy and in Switzerland show, as we know, no resemblance to the frescoes of Castelseprio. However, at Münster, in the Grisons, Greek influences, transmitted by Rome are probable<sup>3</sup>.) We know that in the IX Century this trend revived the models of the IV-V Century, and that it marked Roman mosaics with an imprint of Greek art. If our assumption were to prove correct, we would have at Castelseprio not only a masterpiece of that artistic trend presenting a quality of art highly superior to that of the paintings which remain as witnesses of the same trend in Rome itself, but also a doubly valuable witness to the history of the two Renaissances—Latin and Greek—of the IX Century. With regard to that of the West, it would give an idea of the contribution of the Greek contemporary art which was known there; with regard to that of Byzantium, it would indicate what may have been the intermediaries between the then already distant models of the first centuries of the Christian empire and the imitations of these models which were to be carefully tried at the time of the first Macedonian Emperors.

ANDRÉ GRABAR.

## THE FIRST MONOGRAPH OF CASTELSEPRIO

With the help of two assistants, ALBERTO DE CAPITANI D'ARZAGO wrote a remarkable monograph of the church of Sta. Maria di Castelprio located 45 kilometers northwest of Milan. (The present review of this study follows M. ANDRÉ GRABAR's article on *The Frescoes of Castelseprio* as an integrant part. This is not only in recognition of the starting point which ALBERTO DE CAPITANI D'ARZAGO's monograph furnished to that article. It is primarily a tribute to a scholar whose sudden death tragically coincided with the appearance of the monograph, and added to its value the regret that a prematurely interrupted work conveys<sup>4</sup>.)

This important volume, devoted entirely to the story of that monument, includes three distinctly separate studies. The first, by DE GIAN

PIERO BOGNETTI, is essentially of an historic character, while the second, by GINO CHIERICI, is limited to architectural description. ALBERTO DE CAPITANI D'ARZAGO, one of the most eminent specialists of Christian primitive art, reserved for himself the most important part: the description and the iconographic and stylistic study of the frescoes.

G. P. BOGNETTI describes the site of Castelseprio—the location of an important castle and two churches almost entirely in ruins: St. John the Evangelist's and St. Paul's. The chapel of Sta. Maria was "*hors les murs*".

G. CHIERICI insists on the three originals characters of this chapel: the tree-apsidal plan, the apsis separated from the main nave and the horseshoe openings of the windows, all of which are architectural methods

of Oriental origin which he studies on the basis of many comparisons.

Drawing an historic sketch of the discovery of the frescoes, A. DE CAPITANI D'ARZAGO tells how, in 1944, they appeared before the startled eyes of the archeologists. (The sudden and dramatic death of A. DE CAPITANI D'ARZAGO, during the Byzantine Congress at Paris in 1948, made impossible his much expected communication on these frescoes. His compatriot, Mr. PAOLO VERZONE, of Turin, had the kindness to devote to it a summarized report<sup>5</sup>.) Covered up to that date by a XV Century mural painting representing the *Nativity*, they decorate the walls of the eastern apse, separated from the nave by a triumphal arch. The apse thus forms a small isolated chapel, illustrated by scenes from the New Testament, all

belonging to the Cycle of Childhood. These scenes are : the *Annunciation*, the *Visitation* (fig. 5), the *Test of the Water* (fig. 8), the *Announcement to Joseph* (fig. 6), the *Voyage to Bethlehem* (fig. 9), the *Nativity*—including the *Bath of the Child* (fig. 1) and the *Miracle of the Obstetric*—the *Adoration of the Magi* and the *Presentation to the Temple* (fig. 10). Three scenes are almost completely effaced and it is believed that two of them referred to the *Massacre of the Innocents* and to the *Baptism of Jesus*. The background of the apse is decorated with the figure of Christ in a *tondo* (fig. 12), and on the triumphal arch, facing it, can be seen the Last Judgment throne toward which two large angels, covering the cornerstones, advance.

The author of that chapter gives a minute iconographic description of the frescoes. He shows that the painter borrowed his scenes partly from apocryphal writings, particularly from the Pseudo Mathieu and the Proto Evangle of Jack (*Annunciation*, *Test of the Water*, *Miracle of the Obstetric*). We learn that this cycle is of Alexandrino-coptic and Syrian-Palestinian origin. On Maximian's chair which is all Alexandrine, one finds almost the same selection of iconographic scenes.

These frescoes are arranged in three horizontal bands, about 1m.40 high. They are not forced to support the curve of the vault, the apse not having a semi-dome vault but being covered by a wooden roof.

A. DE CAPITANI devotes himself at length to establishing the position of the author of these frescoes in time and space. He finds that nothing related to him can be found in the region of Milan. We are indeed faced with an isolated monument of exceptional character.

The critic lays great stress on the antique inspiration of that work which can be related to the Alexandrine tradition. The artist was conversant with a learned art; he had studied cast shadow, chiaroscuro, masses, and three-dimensional perspective, all of which had no secrets for him. The figures in three-quarter

or full profile are of great beauty. The colors, of a transparent, soft light are extremely harmonious, and all these qualities do not fail to strike the visitor the moment he enters the chapel.

While the head of the meditative Joseph (fig. 11) makes one think of a Greek sculpture, the pastoral scenes seem to be related to manuscripts of Hellenistic influence, such as the *Joshua Roll* and the *Psalter of Paris* (fig. 139).

But the writer also finds in these frescoes Palestinian reminders. He thinks, as does M. André Grabar<sup>6</sup>, that in the pre-iconoclastic period, it was the custom of the Christians in the Holy Land to set religious scenes around the apse. Even though examples of this type can no longer be found in Palestine itself, one can get a good idea of what they were through the texts of Choricius describing the St. Serge de Gaza church. Closer to us, the famous Roman church Sta. Maria Maggiore, which most certainly has a Palestinian sanctuary as its prototype, has scenes of the *Childhood* represented on its triumphal arch. The mosaics of the St. Catherine church of Mount Sinai which are placed in the immediate vicinity of the apse, as they are at Sta. Maria Maggiore, must also be mentioned in this connection, particularly with regard to the angels which decorate the cornerstones and recall Castelseprio.

In what concerns technique and style, A. DE CAPITANI D'ARZAGO speaks of the less distant, Roman, tradition of Santa Maria Antiqua and its frescoes of the VII Century. The beautiful head at the right of the apse, which is a remnant of the *Annunciation*, and which seems so close to the canon of Greek beauty, is not far removed from the figure of the Virgin submitted to the *Test of the Water*.

The cycle of Childhood can also be found on the shores of the Tiber at the Oratory of John VII at the Vatican, a work which has perished but of which the drawings of Grimaldi give us a very definite idea.

The writer does not succeed in

dating the Castelseprio frescoes with certainty. But in any case, he is able to affirm that they are prior to the IX Century. Inscriptions are still readable and these belong to the layers of paint which are indeed the same as those of the frescoes under discussion. They refer to two archbishops of Milan : Arderico (951-946) and Tadone (860-868). DE CAPITANI believed that they are of a more remote origin and gives his reasons for dating them in the middle of the VII Century. The studies of BONGNETTI (on the historic environment) lend support to his thesis.

What remains to be learned is the origin of this painter. On this subject our writer takes a very definite stand : these frescoes have nothing of Byzantine art (except perhaps the Christ); in fact, one cannot find on them any Greek inscription. DE CAPITANI does not relate them either to any Western works, such as those of Münster or Ferentillo, nor of St. Clement or St. Saba, of which, he assures us, he knows quite well.

His conclusion is that Castelseprio is an entirely original work and not a copy. He believes that the artist responsible for its creation, born toward the beginning of the VII Century in Syria, Palestine or Egypt, must have taken the road to the West in fleeing from Arab domination.

Having become a monk in a Greek convent of the region, would he perhaps have undertaken the building of the chapel with the aide of local craftsmen? (DE CAPITANI indeed seems to be much more positive than his colleague CHIERICI with regard to the purely Oriental origin of the plan.) Soon thereafter the artist would have set to work on the execution of the frescoes, which are all pervaded with the art of Antiquity, the presence of which on that isolated site seems so odd to us today.

The author, though he does not want to insist on this point, believes that the discovery of the paintings of Castelseprio can bring on a renovation of studies devoted to the origins of Trecento painting.

COLETTE LAMY-LASSALLE.



## — NOTES ON DRAWINGS —

# AN UNPUBLISHED DRAWING BY PIETER BREUGHEL THE ELDER

The number of drawings which can in all certainty be considered as coming from the hand of Pieter Breughel the Elder, is comparatively small. In 1925, Charles de Tolnay, taking as a starting point Van Bastelaer's studies, succeeded in singling out from the vast amount of secondary drawings, copies and workshop sheets, that encumbered the master's work, 85 pieces of first quality in which all the sureness and firmness characteristic of the works of Breughel the Elder were manifest. The selection was influenced by such a sure feeling that even today, this classification remains authoritative and constitutes the basis on which the whole study of Breughelian drawing is founded. Since then, a few sheets of definite authenticity published by various specialists, namely, by A. E. Popham and Charles de Tolnay himself, have been added to this collection but it is hardly probable that the total would, at present, go beyond about one hundred indisputed works<sup>1</sup>. Under these circumstances the appearance of a new drawing of good quality is not without importance and we believe it to be of interest to call attention to it here (fig. 1).

It is a *Landscape* drawn in pen and Indian ink, measuring : H. 0.144 × 0.189 m., unfortunately entirely glued on, and bearing in the lower right-hand corner the signature and date : *P. Bruegel, 1560*, which seem to be authentic. The drawing, which until now was never published or exhibited, is part of the collection of Dr. E. S., an amateur from Aveyron, who was kind enough to let us study it and make it public, and whom we wish to thank here. The history of the drawing is unknown, prior to 1874, when it was purchased at the Hôtel Drouot, in Paris, by a friend of Dr. E. S. It must have been exposed to the light for some time, as it is rather faded.

At first sight this sheet seems strongly related to a well-defined group of drawings by Breughel, clearly isolated and characterized by Charles de Tolnay as Group E, *Small Landscapes*, comprising very care-

fully executed and extremely elaborate studies in which the artist seems to be mainly preoccupied with the rendering of shades and subtleties of light. Each one of these sheets is signed and dated, and they range from 1559 to 1561 (Tolnay's Nos. 15 to 25 included). This group is so homogeneous that one's first thought was of loose sheets from a sketch-book; but Tolnay rightly observes that in this case the signature and date, appearing on each composition would seem inexplicable. Besides, these are not sketches but, on the contrary, very finished and worked on landscapes, with subtle search for values and chiaroscuro.

Once it was established that this drawing belonged to Breughel's work, there remained to be ascertained whether it really was an original and whether the assumption of a copy was not to be considered. Since the Louvre possesses two beautiful drawings of the group in question, a comparison was easy. Brought together with the *Landscape with Village* (No. 20 of Tolnay) and the *Sun Rising over a Valley* (No. 24 of Tolnay), both signed, and dated 1560 and 1561 respectively, the identity of hand revealed itself completely : absolute concordance, in the general composition, the arrangement of planes and lines, and in the treatment of the ground, trees, buildings and thatched roofs, as well as in the manner of depicting figures, distances, sky and horizon. Everywhere, the same sharpness of vision and expression. As to the execution, Dr. E. S.'s drawing appears to us as ranking among this group's best creations.

Considering the important monuments which are rather clearly represented in the center, it would be very interesting to be able to identify the town which Breughel used as a model; here we appeal to the learning of our Belgian friends, who are specialists in the topographic knowledge of their country. Thanks to them, we may thus, perhaps, learn in which region Breughel stayed, at the time when, between 1559 and

1561, he composed this series of *Small Landscapes*. Do we have here a town in Flanders or some memories of a journey?

The question is worth being looked into for it becomes more and more evident that the study of Breughel's drawings, and particularly of the *Small Landscapes* of 1559-1561, can throw new and very helpful light on the development of Breughel's talent and the stages of his development. Indeed, let us at the same time consider the fine and very sure drawings sketched on the artist's way to Italy (1552, Tolnay No. 1 to No. 4), those he did on his way back and afterward (Tolnay No. 8 to No. 12), and finally the group of these *Small Landscapes* to which the drawing here reproduced belongs; let us bring closer the succession of these three series with the fact that, as of this date, we do not know of any painting prior to 1558; this will prove that, in the present state of our knowledge, an assumption can be made.

One might suppose that Breughel, marvelously gifted as a draftsman as well as a painter, would however in his youth have been a draftsman above all else. His apprenticeship with Pieter Coecke d'Alost, then with Jerome Cock—in these circles where drawings and engravings were highly valued—would emphasize the hypothesis even more strongly. It would seem that Breughel at first resorted to painting just by chance, and would have taken it up seriously rather late (1558-1559). This would explain, on the one hand, the outstanding mastery of the drawings of 1552-1558, and on the other, the lack of paintings which we can safely give to Breughel for that period; we know that all the attempts to attribute to Breughel works painted before 1558 proved to be unsuccessful. There would therefore be a certain gap in the time-table, a certain delay between the work produced, and the achievements of the draftsman and the knowledge of the artist as a painter. With regard to the mastering of his pen Breughel



reveals himself a first-class artist even in 1552, as early as on his way down to Italy, but it is in the striking epic drawings of his way back (about 1554) that the Master expresses himself completely and that he gives way to his tragic and obsessing feeling of grandeur and of the power of Nature over human frailty; and to us, that feeling constitutes the fundamental characteristics of Breughel.

This prevailing impression he succeeded in rendering also in painting, and we know well with what strength and with what depth; but more than ten years had to pass before he was able, in 1565, to create those pictorial masterpieces, the marvelous *Months* of Vienna, the *Gloomy Day*, the *Return of the Herds*, the *Hunters in the Snow*, of which the drawings of 1554 somehow seem to be the sketch and the texture from the point of view of expression and feeling. Breughel must have spent these ten years carefully improving, fortifying and establishing on a firm basis his craftsmanship as a painter which at that time he did not yet master as well as he did his pen and his wash drawing. And we see him as early as 1558, testing, then asserting himself in paintings such as the *Mayer Van den Bergh's Proverbs*, the *Fight of Lent and Carnival*, the *Children's Games*, the *Fall of the Rebellious Angels* which appear one after the

other up to 1562. These works already show his striking precision of drawing, as well as the gifts and masterfulness of a great colorist, but they do not yet have, in their conception and composition, the lyrical broadness of the drawings of 1554. Breughel before approaching in paint these great epic themes, which he seems to have conceived as early as on his trip back from Italy, still wanted to make even more sure of the subtlety of his vision, of the firmness of his hand; so, from 1559 to 1561, while he was composing the pictures which we have just indicated, he executed this series of drawings, these *Small Landscapes*, in which he devoted himself to consistent research with atmosphere, aimed at deepening these mysterious relations which, in a composition, tie in, blend, the structure of the drawing with the whole fairyland of *chiaroscuro*; thus he was to learn the secret of never allowing a work to be so well finished and so crowded with details as to weaken the grandeur and broadness of the conception.

Armed with these assets, and each year improving his craftsmanship as a painter, asserting himself in his great works of 1563 and 1564 (*Babel Tower*) he was then, and only then, to feel sufficiently sure of himself, to translate pictorially, this tragic feeling of the vastness of Nature, a Nature hostile and threatening, of which the drawings of 1554 had

already given us such a lofty expression. Moreover, he was this time to have at the disposal of his vibrant emotions all the magic of color—this bringing about the masterpieces of 1565, the inforgettable *Months* of Vienna.

For the time being there is there, only an assumption which is still very frail. If this came to be proved, we would understand better from whence comes Breughel's astonishing greatness and depth of talent. This communion with the tragic Nature, this epic feeling which, as Paul Jamot put it so well, is related to the most remote memories and to the primordial fears of Humanity, he has felt and translated in his drawings of the *Giant Alps* ever since his youth. For ten years he lived with these impressions and visions, and acquired the mastery of pictorial technique and once more communicated his feeling to us, this time, with the powerfulness of a fully mature man armed with one of the finest painter's metiers that ever existed.

In any case, what is certain, is that, with regard to the knowledge of Breughel's works, drawing plays a part which proves to be dominant. Let us then rejoice in having the experienced collectors, furnish us with new data especially when these are of a quality such as that of the one reproduced here.

EDOUARD MICHEL.

## DESSINS DE MAÎTRES ANCIENS

### DEUX DESSINS DÉDIÉS A MADAME DE POMPADOUR

Parmi les plus beaux dessins de l'Albertina se trouvent deux feuilles par un maître français du XVIII<sup>e</sup> siècle qui, sur la foi des inscriptions qu'elles portent étaient attribués traditionnellement à Jean-Baptiste-Siméon Chardin (fig. 1 et 3). Elles représentent une belle jeune femme, assise, dans une robe de l'époque. Sur l'un de ces dessins on la voit écrivant, sur l'autre, lisant. Auprès d'elle se trouve une fillette charmante, absorbée à jouer avec ses jouets et son petit chien. Le des-

sin, à la craie noire et rouge et au pastel, en est léger, aérien et vaporeux. Les rehauts blancs créent une atmosphère d'une luminosité tendre comme un clair de lune, sans toutefois atténuer le coloris sain des joues ni la vie qui s'en dégage. Sans aucun doute, ces dessins ont été faits d'après le modèle vivant, sinon on n'aurait pas pu obtenir ce charme naturel. Ils sont dépourvus de toute idéalisation, de schématisation, ou de ce souci de ramener les person- nages à un type donné, tendances

qu'on ne rencontre que trop souvent dans l'art du XVIII<sup>e</sup>. Dans l'angle droit inférieur des deux dessins on voit, tracées légèrement au crayon, les inscriptions :

*fait pour Mad de Pompadour  
Chardin*

Bien que les inscriptions ne soient pas dans la même matière que les dessins, elles trahissent une écriture du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi elles ont été considérées comme des in-



dications authentiques, et par conséquent ces deux dessins se trouvent parmi les excellentes reproductions en fac-similé, publiées par Meder, comme œuvres de Chardin<sup>1</sup>.

Des savants des générations suivantes se sont rendu compte cependant d'anomalies suscitées par cette attribution qui semble être si bien fondée. Plus que tous autres, les dessins du Musée National de Stockholm sont des exemples frappants de l'art de Chardin dessinateur, par exemple la *Chaise à Porteurs* (Schönbrunner-Meder, pl. 914) dont le style s'éloigne considérablement de celui des dessins de l'Albertina. Là, la monumentalité cachée de l'art modeste de Chardin se fait jour. Seules les formes générales et les plus significatives ont été mises sur papier en de larges traits à la craie; on y constate une grandeur qui a quelque chose en commun avec les dessins de Titien et de Rembrandt.

La richesse étincelante et rococo des dessins de l'Albertina est toute différente. On y trouve bien plus de détails que dans les dessins authentiques de Chardin, mais pas leur style large et ample. Leurs lignes expriment un charme ornemental qui plaît, une certaine coquetterie qui les rapproche des dessins de Boucher. Mais par leur qualité picturale ils sont supérieurs aux dessins de Boucher, qui sont conçus entièrement d'une manière linéaire et graphique. La même observation s'applique aussi au sujet. Chardin aime à représenter des femmes vaquant à leurs calmes occupations domestiques, brochant, comptant ou cachetant une lettre. Il aime surtout à représenter des enfants absorbés dans leurs jeux. Ces êtres humains semblent se retrancher hermétiquement du monde extérieur; ils savent que personne n'est en train de les observer; en tant qu'êtres ils existent pour eux-mêmes, et pour le peintre ils ne sont que des blocs ou des taches de couleur. Mais les modèles des dessins de l'Albertina posent malgré leur détachement. La dame sait très bien qu'elle est en train de poser pour l'artiste, comme une *Femme lisant* (fig. 1) ou une *Femme écrivant* (fig. 3) et la petite fille semble arranger l'attitude du petit chien comme le font les enfants lorsqu'on photographie leurs animaux favoris.

C'est à cause des faits mentionnés ci-dessus que je n'ai jamais pris au

sérieux l'attribution à Chardin, malgré les inscriptions. Quelle raison Chardin aurait-il eu de dédier deux dessins à Mme de Pompadour? Il n'est dit nulle part que la courtisane célèbre ait été parmi les patrons du maître. Certains de ses portraits sont vaguement attribués à Chardin dans les catalogues de vente de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Leur ressemblance aux dessins de Boucher m'avait fait avancer l'hypothèse qu'ils étaient l'œuvre de ce peintre de cour, sans que j'en aie été tout à fait certain.

D'autres savants partagent mes doutes concernant l'attribution à Chardin. Jacques Mathey a suggéré un nouveau nom pour l'auteur de ces dessins: Etienne Jeurat<sup>3</sup>. Il a basé son attribution sur une comparaison avec l'*Exemple des Mères*, par Jeurat, gravé par Lucas, représentant une jeune mère qui coud, et ayant auprès d'elle sa fillette et un chat qui jouent. La parenté ne va cependant pas au-delà d'une certaine similitude de motif. Le modèle plutôt sec et plastique du style de Jeurat dans le dessin, ainsi qu'il est démontré dans le *Portrait du Chinois T'Sao*, à l'Albertina<sup>4</sup>, n'a rien en commun avec la richesse étincelante et picturale de nos dessins.

Une découverte récente faite dans un musée américain me mit sur la bonne voie. Michel N. Benisovich a consacré une étude intéressante aux portraits d'*Alexandrine Lenormand d'Etiolles*, fille de la marquise de Pompadour<sup>5</sup>, qui mourut à l'âge de dix ans. Il a publié dans son essai le portrait signé de la marquise avec sa fille, peint par François Guérin (Collection Edmond de Rothschild). On y voit la marquise lisant, assise devant son écritoire, tandis qu'Alexandrine joue avec un petit oiseau apprivoisé qu'elle relâche de sa cage. Deux petits chiens complètent le tableau.

M. Benisovich a découvert le dessin préliminaire de ce tableau dans la E.B. Crocker Art Gallery à Sacramento, Californie (fig. 2). Par sa composition ce dessin s'éloigne sensiblement du tableau achevé qui, malgré son caractère pompeux, reste tout à fait naturel. Deux *putti* avec des guirlandes lui confèrent une note allégorique et décorative. Un Maure à genoux présente le chien sur un coussin.

L'écriture de ce dessin est en tous points pareille à celle des dessins dits

de Chardin. Les mêmes draperies riches et fastueuses en plis souples et qui vibrent entre les contours dédoublés et souvent interrompus, sont baignées dans le même *sfumato* atmosphérique de tons enlevés. Remarquez les nimbes, dans les mêmes tons, qui entourent les têtes de la marquise et de la *Femme lisant*; la manière dont les forts accents des draperies forment contraste avec les couches douces de pastel des visages est caractéristique des trois dessins. La légèreté riche et vaporeuse et le clair-obscur subtil de la manière de dessiner ne laissent aucun doute sur l'identité du dessinateur. La différence indéniable de l'aspect général s'explique par la différence de la méthode; des études attentives d'après nature dans le cas des dessins de l'Albertina, et un arrangement général et schématique dans le cas du dessin de la Galerie Crocker.

François Guérin, peintre de l'école de Paris, était un élève de Natoire. En 1765, il devint membre de l'Académie Royale. En 1761 il exposa au Salon des scènes d'amour et des scènes domestiques appartenant à Mme de Pompadour. Dans ses œuvres destinées à la marquise il est très proche du style de Boucher. Le sujet des dessins de l'Albertina, ainsi que l'indiquent les inscriptions, nous laisse supposer qu'ils ont été exécutés pour la marquise qui, selon toute probabilité, a été représentée ici avec sa fille. Comme Alexandrine est née en 1744 et est morte en 1754, les dessins doivent avoir été exécutés en 1750 ou un peu plus tard. En 1751, Guérin était professeur-adjoint à l'Académie Saint-Luc de Paris. Par conséquent, les inscriptions sur les dessins semblent avoir une valeur authentique, puisqu'elles semblent nous fournir une information. Mais comment le nom, Guérin, fut-il transformé en Chardin? On peut envisager deux possibilités. Ou bien on inscrivit plus tard, intentionnellement, le nom célèbre de Chardin à la place de celui, moins connu, de Guérin, ou bien, par suite d'un malentendu provenant d'une certaine similitude de sons, le nom de Guérin se transforma dans la tradition orale en celui de Chardin. Ainsi s'explique l'énoncé d'une inscription fautive mais qui, toutefois, transmet une tradition exacte.

OTTO BENESCH.



# NOTES

## R LES AUTEURS

## ON CONTRIBUTORS

### NOÏSE HENRY

Professeur à l'Université de Dublin, Conservateur-adjoint du Musée des Antiquités Nationales, à Saint-Germain-en-Laye, reprend ici un thème qui lui est cher : *Les Débuts de la miniature irlandaise*..... page 5

### LA M. A. RICHTER

Hon. Curator, Dept. of Greek and Roman Art, Metropolitan Museum of Art, New York, surveys in this issue : *Recent Discoveries in Classical Sculpture (Italy Revisited, 1948, 1949)*..... page 35

### RE DE HÉVÉSY

Auteur de nombreux ouvrages (sur la Bibliothèque de Matthias Corvin, Rembrandt, Vinci, etc.), dont on a lu ici récemment un article sur *Rubens à Paris*, présente maintenant : *Le Premier Garde des Peintures du Roi de France*..... page 57

### HARD OFFNER

Whose teaching at the Chicago Univ. and (since 1923) at the New York Univ.'s Inst. of Fine Arts, as well as many books, such as his *Corpus of Florentine Painting*, etc., have made him widely known, is represented here by an article entitled : *Guido da Siena and A.D. 1221*..... page 61

### E GILBERT

Médecin-chef de l'Institut Central de Radiologie de l'Hôpital Cantonal de Genève, présente ici, sur la base de ses enquêtes, une étude où il traite *De l'Intérêt des rayons X en peinture (A propos du style du Greco)*..... page 91

### AN LUTTERVELT

Curator, Dept. of History, Rijksmuseum, Amsterdam, adds to his special field of study (Dutch art) an article on : *Rembrandt's "Pallas Athene" in the Gulbenkian Collection*. page 99

### RE GRABAR

Professeur au Collège de France et à la Dumbarton Oaks Research Library and Collection de l'Université Harvard, à Washington, nous offre ici la primeur d'une étude sur *les Fresques de Castelseprio*..... page 107

### ETTE LAMY-LASSALLE

Diplômée de l'Ecole du Louvre, ancienne élève d'Henri Focillon et du Prof. Grabar, ajoute ici un appendice à l'article de celui-ci : *La Première monographie de Castelseprio*.. page 115

### UARD MICHEL

qui partage sa vie entre ses travaux au Laboratoire du Musée du Louvre et ses cours à l'Université de Bruxelles, sans parler de ses ouvrages, publie ici, dans notre rubrique de *Dessins de Maîtres*, *Un Dessin inédit de Pierre Bruegel le Vieux*. page 121

### O BENESCH

Director, Albertina Graphische Sammlung, Vienna, with whose work and activity our readers are well familiar, is the author here, in our section of *Notes on Drawings*, of an article on : *Two Drawings Dedicated to Madame de Pompadour*.. page 125

### OB HESS

Author, in a 1947 issue of the "Gazette", of an article *On Raphael and Giulio Romano*, takes up here the problem raised in our Oct.-Dec 1949 issue, of the *Chronology of the Sala di Costantino*; *Reply to Mr. Frederick Hartt* ..... page 130

### IOGRAPHIE

(GUSTAVE COHEN, Prof. à la Sorbonne, MEYER SCHAPIRO, Prof., Columbia University)..... page 133

*Reproduit sur la couverture* : Guido da Siena. — La Vierge à l'Enfant. — Palazzo Pubblico, Sienne, Italie (détail).

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

Professor, Dublin University, Associate Curator, Museum of Nat. Antiq., St.-Germain-en-Laye, takes up here a subject close to her heart : *The Beginnings of Irish Miniature*, translated ..... page 139

Conservateur hon., Dépt. des Antiq. Grecques et Romaines, Metropolitan Museum, rend compte de *Découvertes récentes dans le domaine de la sculpture classique (Retour en Italie, 1948, 1949)* (trad.). page 149

Author of many books (on Vinci, Rembrandt, etc.), whose article on *Rubens in Paris*, appeared here recently, now presents : *The First Custodian of the Paintings of the King of France* (transl.) .... page 153

dont l'enseignement à Chicago et (depuis 1923) à l'Inst. d'Hist. de l'Art de l'Univ. de New-York, ainsi que de nombreux ouvrages, ont établi la renommée, est représenté ici par un article intitulé : *Guida da Siena et A.D. 1221*, traduit ..... page 155

Head-physician, Central Radiological Institute, Cantonal Hospital, Geneva, presents here : *The Value of X-Ray in the Study of Painting (Apropos El Greco's Style)*, article translated ..... page 165

Conservateur du Dépt. d'Histoire du Rijksmuseum d'Amsterdam, ajoute ici au domaine de sa spécialité (l'art hollandais), un article sur la "*Pallas Athénè*" de Rembrandt dans la collection Gulbenkian... page 167

Professor, Collège de France, Paris, and Dumbarton Oaks Research Libr. and Coll., Harvard University, Washington, D.C., offers us the first steps in his study of *The Frescoes of Castelseprio* (transl.). page 170

A graduate of the Ecole du Louvre, former student of Henri Focillon and of Prof. Grabar, adds here an Appendix to the latter's article : *The First Monograph of Castelseprio*, translated ..... page 172

who spends his life between the Louvre Museum's Laboratory and lectures at the Brussels Univ., not to mention his books, etc., brings out in our section of *Notes on Drawings*, *An unpublished Drawing by Pieter Breughel the Elder* (translated) ..... page 174

Directeur de l'Albertina, à Vienne, dont les travaux et la vaste activité sont bien connus de nos lecteurs, est l'auteur ici, dans notre rubrique de *Dessins de Maîtres*, d'un article sur : *Deux Dessins dédiés à Madame de Pompadour*, traduit ..... page 175

*Reproduced on the cover* : Guido da Siena. — Madonna and Child. — Palazzo Pubblico, Siena, Italy (détail).

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART    THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement  
Depuis 1859*

*Published Monthly  
Since 1859*

Tous les articles paraissent  
en français ou en anglais et  
en traduction intégrale

All articles appear  
in English or in French and  
in complete translation

*Prix de l'abonnement :*  
*France : 3.600 francs par an;*  
*Etranger : 4.000 francs par an.*

*Subscription price :*  
*\$ 12.00 yearly;*

*Prix de chaque numéro : 1.350 francs*

*Single copy : \$ 4,50*

GAZETTE    DES    BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15  
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500  
147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I.    TEL. MAYFAIR 0602